40 000 ans de musique

L'Homme à la découverte de la musique

ISBN : 2-7384-8708-4

Jacques CHAILLEY

40 000 ans de musique

L'Homme à la découverte de la musique

L'Harmattan
5-7, rue de l'École Polytechnique
75005 Paris - FRANCE

L'Harmattan Inc.
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc) - CANADA H2Y 1K9

Collection Les Introuvables
dirigée par Thierry Paquot et Jean-Philippe Bouilloud

HERR L., *Choix d'écrits. Tome I : Politique ; Tome II : Philosophie, histoire, philologie*, 1994.
HUART L., dessins par TRIMOLET, *Physiologie du médecin*, 1997.
LEFEVRE T., *Guide pratique du compositeur et de l'imprimeur typographes*, 1999.
LORRAIN J., *Heures d'Afrique. Chroniques du Maghreb (1893-1898)*, 1994.
LORRAIN J., *L'école des vieilles femmes*, 1995.
Le livre d'or de la comtesse Diane, 1993.
OLLIVIER E., *Thiers à l'Académie et dans l'histoire*, 1995.
OLLIVIER E., *Principes et conduites*, 1997.
Physiologie de l'homme de loi, 1997.
PLUCHONNEAU A., *Physiologie du franc-maçon*, 1998.
PROUDHON P.-J., *Théorie de la propriété*, 1997.
QUINET E., *Mes vacances en Espagne*, 1998.
ROBERT H., *Des habitations des classes ouvrières*, 1998.
ROBERT G., *Delrez et Cadoux*, 1997.
ROUSSEAU J., *Physiologie de la portière*, 1998.
STENDHAL, *Racine et Shakespeare. Etudes sur le romantisme*, 1993.
VOLTAIRE, *Facéties*, 1998.
TOZI P., *L'art du chant*, 1995.
VEXLIARD A., *Introduction à la sociologie du vagabondage*, 1997.
ZOLA E., *Les quatre évangiles*, 3 Tomes, 1994.

INTRODUCTION

"Quarante mille ans" : tel est l'âge que les archéologues attribuent aux premières manifestations artistiques de l'homme. Rien ne permet de penser que la musique soit sur ce point en retard sur les arts graphiques ; peut-être croirait-on volontiers le contraire. Le plus ancien témoignage matériellement conservé de notre histoire musicale, un dessin gravé à 25 cm du sol sur la paroi d'une grotte de l'Ariège (fig. 1, p. 81) * estimé à 15.000 ans d'âge, nous montre un sorcier masqué jouant de l'arc musical. Cet instrument est encore en usage dans des tribus d'Afrique ; nous en possédons des enregistrements et ce qu'en tirent les indigènes à l'heure actuelle ne doit pas être très différent de ce que jouaient nos ancêtres de l'âge paléolithique. Depuis le développement de l'ethnomusicologie — qui ne date guère que de quelques dizaines d'années — les modestes 2500 ans de la musique grecque à quoi les anciens manuels faisaient remonter leur chapitre des origines nous semblent bien dérisoires. Vous et moi pouvons, ce soir, placer sur l'électrophone un disque de l'âge du renne ou de la pierre taillée, et suivre jusqu'à ses plus récentes tentatives le développement ininterrompu d'un art qui n'a cessé de se transformer sans jamais connaître d'annihilations suivies de nouveaux départs à zéro.

Ce recul de notre horizon rétrospectif dans le temps se

double d'un singulier élargissement dans l'espace. Les musiques d'autres civilisations ont cessé de nous apparaître comme des preuves de barbarie ou des singularités d'opéra-comique. Nous savons qu'elles ont leur prix, et qu'elles témoignent de points d'aboutissement d'autres évolutions, menées parallèlement à la nôtre à partir d'une source commune : c'est l'un des objectifs de la musicologie moderne que de rechercher, dans ce graphique sans levée de plume, les points de bifurcation qui permettent de reconstituer l'ensemble du réseau. Les uns sont proches, les autres lointains ; les lignes qui en partent sont parfois atrophiées, parfois démesurées ; celle à l'extrémité de laquelle prend place notre musique moderne occidentale est sans aucun doute l'une des plus longues, des plus complexement sinueuses ; mais si la carte est correctement dressée, il n'est aucun point du réseau que l'on ne puisse atteindre à partir d'un autre, dût-on multiplier les stations de correspondance.

Dans cette vue renouvelée de l'ensemble de notre histoire musicale, plus que jamais nous éprouvons le besoin des confrontations étendues. L'époque n'est plus où tout historien, tout théoricien, tout pédagogue, partaient du point de vue simpliste selon lequel la musique de son temps, après une période barbare de tâtonnements sans intérêt, était enfin parvenue à un point de perfection définitive et inchangeable. Sans doute est-on très loin encore d'en avoir tiré toutes les conséquences, et il faudra bien encore quelques bonnes dizaines d'années pour que manuels ou programmes s'aperçoivent de ce changement de point de vue. Qu'est-ce que cela après 40 000 ans de musique?

Si l'histoire de l'archéologie connaît l'exaltation de découvertes-clefs survenant à une minute précise, celle de la musique ignore de telles soudainetés. Laissons au cinéma le tableau romantique d'un Berlioz s'écriant à dix heures du soir : « Feux et tonnerres ! Je tiens enfin l'œuvre de ma vie ! » et s'écroulant à six heures du matin devant les 230 pages remplies de la *Symphonie fantastique* (1).

(1) Pour les amateurs de statistiques, précisons que cet exploit cinématographique représente environ 5 000 portées à noircir dans la nuit. A raison

L'histoire de la musique est celle de siècles, de millénaires même accumulant leurs longues patiences.

En est-elle pour cela moins captivante? Non pas, certes. Chaque phrase de nos solfèges, chaque geste machinal d'un pianiste, chaque émotion d'un auditeur devant son œuvre préférée est la résultante finale de centaines de conquêtes successives dont le souvenir s'est bien souvent perdu, et dont chacune a son roman.

Quand un Karajan lève sa baguette devant ses 80 musiciens attentifs, quand un Heifetz en habit devant 3 000 personnes se dispose à jongler avec les harmoniques et les doubles-cordes calculées par quelque Paganini, ils sont sans le savoir les héritiers directs et lointains de l'homme masqué raclant son arc musical pour envoûter un troupeau de rennes que nous évoquions au début de cette introduction. Mais que de recherches, de tâtonnements, de réussites et d'échecs accumulés pour permettre cette transformation!

Une simple formule de traité, présentée aux élèves d'harmonie comme un monstre inorganique, soumis à un mode d'emploi catalogué comme le dernier ouvre-boîtes perfectionné du concours Lépine, est en soi un être vivant; on suit dans l'histoire et dans les textes sa genèse, sa naissance, ses luttes avec des confrères; parfois il s'impose, triomphe, engendre à son tour. Ou bien, vaincu par des forces contraires, il disparaît et meurt. Le drame de la tonalité, dont la musique du XX[e] siècle est en train de vivre les convulsions, ne déchire-t-il pas aujourd'hui la conscience de centaines de compositeurs?

De quelque côté qu'il se tourne, le musicien, lorsqu'il étudie son art, se trouve en présence de mille problèmes ignorés du praticien automate, et dont l'histoire de la musique a le devoir de lui révéler la solution.

A ce petit jeu des questions et réponses, un livre ne saurait

de 5 mesures en moyenne par portée, cela fait un peu plus d'une seconde pour penser et écrire une mesure. Belle performance, si l'on songe que, rien que pour le geste matériel de l'écriture, une mesure un peu chargée, par exemple la mesure 3 du *Songe d'une nuit de sabbat*, exige 1 615 mouvements de main, dont 172 pour le seul premier violon. C'est beaucoup pour une seconde, même au cinéma.

suffire. Du moins essaierons-nous ici, sans épuiser leur liste, de nous arrêter devant quelques-unes d'entre elles.

I

A LA RECHERCHE D'UN PASSÉ

I

PROLOGUE A UNE HISTOIRE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE :

UN MÉDECIN ET UN PRÉDICANT

« Je ne me serois jamais avisé de faire l'Histoire de la Musique depuis son origine jusqu'à présent ; je n'aurois pas même osé l'entreprendre sans des Mémoires assez curieux sur ce sujet, que j'ai trouvé parmi les manuscrits de l'Abbé Bourdelot mon oncle, aussi connu des sçavans par ses ouvrages, que par son Académie des Sciences, et dans ceux de Bonnet Bourdelot mon frère, Médecin ordinaire du Roi, et premier Médecin de Madame la Duchesse de Bourgogne.

« ... Quoique plus de douze cens Auteurs ayent traité de cette Science, pas un ne s'est hazardé d'en faire l'histoire, du moins en notre Langue, soit à cause de l'incertitude du succès, soit faute d'y avoir pensé. »

Le Bourdelot qui écrit ces lignes de préface en 1715, n'était pas musicien et ne s'appelait point Bourdelot. C'était un payeur des gages du Parlement, Jacques Bonnet, si épris des mystères de la Cabale (l'affaire des Poisons, en 1676, avait bien montré leur vogue) que lorsque vint le moment de « passer le pas », il refusa énergiquement de se confesser, criant bien haut qu'il avait eu toute sa vie un génie familier pour l'avertir des événements futurs, et qu'il n'était point en danger de mourir, puisque ce génie n'était pas encore venu l'en prévenir.

Pas davantage musicien l'oncle-abbé Bourdelot, évoqué par ce texte, et qui n'eut d'abbé que le titre et les bénéfices (1). Lui non plus ne s'appelait point Bourdelot, mais Pierre Michon. Né à Sens en 1610, il était entré lui aussi *in nostro docto corpore*, et fut nommé en 1642 médecin du roi. Sa carrière devint exceptionnellement brillante lorsque, ayant été appelé en 1651 à Stockholm près de la reine Christine, qui était en danger, il lui advint un coup de chance exceptionnel pour un médecin du XVIIe siècle : il guérit sa malade. Lorsqu'il mourut à soixante-quinze ans, le 16 février 1685, il laissait des notes amassées depuis longtemps en vue d'écrire un ouvrage d'un genre insoupçonné jusque-là : une histoire de la musique.

Ces notes mirent trente ans à paraître. Michon-Bourdelot avait légué ses manuscrits à son neveu et confrère en médecine Pierre Bonnet, charge à lui de les publier. Bonnet décida à son tour de s'appeler Bourdelot, mais ne publia rien. Lorsqu'il mourut lui aussi, en 1708, ces papiers, augmentés des siens propres, passèrent entre les mains de son frère Jacques. Jacques Bonnet prit à son tour le nom de Bourdelot (2), continuant ainsi la tradition de cette curieuse dynastie avunculaire, mais lui du moins finit par publier, en 1715, chez Cochart à Paris, la première histoire de la musique en langue française. Si son frère n'avait tant tardé à suivre les instructions de l'oncle, celle-ci eût été la première tout court des innombrables Histoires de la Musique à naître.

Car dans l'entre-temps, la dynastie des Bourdelot s'était laissé devancer. Cinq ans après la mort de Michon-Bourdelot paraissait à Dresde, en 1690, une histoire du même genre, du reste aussi mauvaise que la sienne, sous le titre suivant, digne d'un boniment de camelot selon la mode de l'époque : *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Würckungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber*

(1) Ceux de l'abbaye de Macé. L'oncle du précédent avait pris le nom d'un sien oncle qui avait dirigé ses études.

(2) Du moins dans les dernières éditions.

von Anfang der Welt bis auff unzere Zeit in mœglichster Kürtze erzehelt und vorgestellt werden (1).

L'auteur de cette *Historische Beschreibung*, Wolfgang Kaspar Printz, surnommé von Waldthurn du nom de la ville du Palatinat, proche de la Bohême, où il naquit en 1641, apparaît lui aussi comme un pittoresque personnage. Il avait partagé sa jeunesse entre l'étude de la théologie et celle de la musique, apprenant l'orgue, le violon et le trombone. Il commença sa carrière comme théologien et entreprit dans le Palatinat une campagne de sermons luthériens qui lui attira de sérieux ennuis. Il fut mis en prison et n'obtint sa liberté que contre la promesse de renoncer à la prédication. En fonction de quoi il se retourna vers la musique, et entra comme ténor dans la chapelle du prince-électeur palatin. Mais l'obsession de la théologie le poursuivant, il ne put se retenir de controverser; aussi le retrouvons-nous dans l'incognito le plus prudent, sur la route où il s'est enfui à pied sans attendre de réponse à ses arguments. Le voyage, si l'on en croit sa picaresque autobiographie, se termina de façon digne des romans. Sans ressources, raconte-t-il, il se laisse engager comme laquais par un voyageur hollandais de rencontre, et visite avec lui une bonne partie de l'Allemagne et de l'Italie. Près de Mantoue, il tombe malade, et son maître l'abandonne. Rétabli, il reprend la route à pied pour rentrer chez lui par la Bavière. De passage à Promnitz, il n'a qu'à se faire entendre, et séance tenante le voilà maître de chapelle du comte. Mais

(1) *Description historique du noble art du chant et du jeu instrumental, dans laquelle sont racontés et présentés de la manière le plus résumée possible son origine, son invention, son développement, ses perfectionnements, ses divers emplois, ses merveilleux effets, ses nombreux ennemis, et en même temps ses plus célèbres pratiquants depuis le commencement du monde jusqu'à notre temps*. Bourdelot sera moins prolixe, mais non moins ambitieux : *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*. Dans les rééditions ultérieures (il y en eut 6, jusqu'en 1743, à Paris, Amsterdam, La Haye et Francfort), il en rajoutera : *Histoire de* la *musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent et la comparaison de la musique Italienne et de la Musique Françoise*. Mais cet accroissement du titre n'est que l'aveu d'un plagiat : au livre primitif s'était ajoutée la contrefaçon d'un libelle de Lecerf de la Viéville, (*Comparaison*, etc.), qui avait déjà paru en 1705...

en 1664, la guerre et la mort du comte imposent des économies : il se retrouve à nouveau à la rue. Il devient alors cantor à Triebel, puis à Sorau, s'y marie et y meurt cinquante-deux ans plus tard, en 1717.

***

Ni Bourdelot ni Printz n'avaient écrit un chef-d'œuvre. Si leurs ouvrages, tant celui du médecin français que celui du sermonnaire allemand, ne sont pas dénués d'intérêt pour la partie qui témoigne de leur temps, ils ne sont guère l'un et l'autre, pour les périodes antérieures, que des recueils de fariboles. Mais ils inauguraient une discipline nouvelle : l'histoire de la musique. Comme le constatait Jacques Bonnet avec une fierté justifiée, « quoique plus de douze cens auteurs ayent traité de cette science », pas un ne s'était « hazardé d'en faire l'histoire ». Sans doute parce que, jusqu'à une époque curieusement récente, nul n'entrevoyait la moindre utilité d'une telle discipline.

Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, en effet, il n'existait qu'une seule sorte de musique vivante pouvant susciter l'intérêt : la musique moderne. La revanche par la postérité, l' « œuvre de ma vie », autant d'inventions romantiques à l'usage de compositeurs déçus. A l'époque de Bach encore, la musique, comme l'a fort bien dit un jour Roland Manuel, était un « produit saisonnier », destiné à la consommation immédiate et qui disparaissait ensuite sans que nul s'en étonnât ou manifestât le moindre regret. Cinquante ans environ, tel était au maximum la zone d'utilité d'une œuvre. Après, on oubliait ; on jetait et on remplaçait. A quoi bon en perpétuer le souvenir? C'était devenu une matière morte, dont nul ne saisissait l'intérêt. Perrault nous dépeint dans ses Contes célèbres le réveil de la Belle au bois dormant. Chacun achève le mouvement commencé un siècle plus tôt ; le valet apporte le plateau qu'il avait cent ans auparavant été chercher à la cuisine ; le cheval termine sa ration de picotin centenaire ; l'orchestre poursuit, à partir de la mesure où il s'était arrêté, le menuet qu'il jouait lorsque la Belle se piqua le doigt au fuseau enchanté. Et, concède l'auteur, « quoique cette mu-

sique eût déjà cent ans d'âge, elle ne laissa pas de paraître fort agréable. » Imagine-t-on, fait observer Roland Manuel, une telle phrase écrite de nos jours? Représentons-nous un musicien s'éveillant en 1957 et poursuivant une musique de 1857. Il eût sans doute achevé quelque valse de Chopin (lorsqu'il se fût endormi l'auteur aurait été mort depuis huit ans seulement) à moins qu'il ne préférât Liszt ou même Wagner (celui-ci travaillait à la *Tétralogie* et bientôt à *Tristan*), à moins encore qu'il ne fît entendre quelque air de *La Traviata* ou quelque mélodie de Schumann, qui venait justement de s'éteindre. En somme, le fonds du répertoire usuel qui s'étale toujours sur les affiches de nos théâtres lyriques, de nos orchestres dominicaux ou de nos récitals à succès, ne le disputant guère qu'à des musiques plus anciennes encore. Nous avons sans doute raison de continuer à y prendre goût. Mais pour Schumann, Rameau était-il de la musique vivante? Et quand Lully commençait à aiguiser ses violons, qui donc se souciait encore de Goudimel ou de Costeley? Ceux-ci à leur tour s'intéressaient-ils donc à Binchois ou à Dufay? Pas plus que ceux-ci ne se préoccupaient de Guillaume de Machaut, pour qui Pérotin était depuis longtemps lettre morte. D'une étape à l'autre cependant, la distance est à peu de chose près la même.

C'est pourquoi pendant des siècles nul ne s'est soucié que de la musique de son propre temps.

Les premiers historiens de la musique, au fond, ce furent les poètes.

2

L'ANTIQUITÉ ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Les premiers historiens de la musique furent donc les poètes. Il n'est guère de civilisation qui ne comporte quelque jolie légende sur l'origine et la création de cet art merveilleux. Presque partout, c'est un dieu qui l'a découvert avant d'en faire cadeau aux hommes : écoutez plutôt comment les Chinois racontent l'invention de la gamme. Le récit est du IIIe siècle avant notre ère, mais apporte l'écho d'une tradition sans doute beaucoup plus ancienne :

L'empereur Hoâng-ti voulut un jour assigner à la musique des notes invariables. Il envoya son maître de musique aux confins de l'Empire, au nord selon les uns, à l'ouest d'après les autres. Là se trouvait une sorte de terre promise, où le roi Moù s'étant aventuré, mille ans avant notre ère, fut heureux au point d'oublier le chemin du retour. Le ministre de Hoâng-ti revint, car il rapportait une grande nouvelle. Au fond d'une vallée retirée, il avait vu des bambous merveilleux, tous de la même grosseur. Ayant coupé l'une des tiges entre deux nœuds, il souffla : un son sortit. Or ce son était celui même de sa voix lorsqu'il parlait sans passion. C'était aussi le murmure du ruisseau qui naissait dans la vallée, et qui était le Hoâng-hô. Alors deux oiseaux, un phénix mâle et un phénix femelle, étaient venus se poser sur un arbre ; le premier avait chanté six notes, en partant de ce même son ; la seconde, six notes différentes. Le ministre, ayant prêté l'oreille, coupa onze autres tubes répondant, avec le premier, à tout ce qu'il ve-

nait d'entendre. Et il remit à son maître ces étalons sonores, que l'on nomma *liu*, c'est-à-dire *lois*. Il avait réussi en sa mission (1).

Toute mythologie a ainsi ses récits fabuleux pour raconter l'origine de la musique.

D'après la tradition hindoue, « la musique fut d'abord un art essentiellement divin, pratiqué dans le paradis d'Indra par les génies Gandharvas et les nymphes Apsaras, que Brahma tira des Védas et révéla à l'espèce humaine par l'intermédiaire de munis ou d'ascètes. On en fait également honneur à Sarasvati, déesse de l'éloquence et des arts » (2). Les Sumériens l'attribuaient à la déesse Nina (3) et les Assyriens nommaient Istar la « flûte harmonieuse aux doux sons (4). » La mythologie grecque est si riche en attributions divines qu'on ne sait trop laquelle choisir, de Phoibos-Apollon, ou d'Orphée dont le culte finit par s'identifier avec le sien (5), ou encore d'Amphion, fils de Zeus, qui, dit Héraclide (6) avait évidemment appris de son père la citharodie et la poésie citharodique. Les Hébreux sont à peu près les seuls, parmi les peuples de l'Antiquité, à donner à la musique une origine historique et non surnaturelle. Dussions-nous en souffrir dans notre amour-propre, la Bible en situe l'invention dans la descendance de Caïn, à la septième génération : le fils aîné d'Adam et Ève, dit la Genèse, eut pour fils Hénoch, qui engendra Irad, qui engendra Maviaël, qui engendra Mathusaël, qui engendra Lamech ; Lamech eut deux femmes, dont l'une, Ada, enfanta Jabel, qui fut le père de ceux qui demeurent dans les tentes et gardent les troupeaux ; son frère s'appelait Jubal, et il fut le père de tous ceux qui jouent de la harpe et de l'orgue (7). C'est pourquoi Jubal figure par-

(1) D'après Louis LALOY, *La Musique chinoise*, pp. 38-39.

(2) J. GROSSET, dans *Encyclopédie de Lavignac*, I, 269.

(3) Ch. VIROLLEAUD et F. PÉLAGAUD, *ibid.*, I, 38.

(4) *Ibid.*, 43.

(5) Cf. W. K. GUTHRIE, *Orphée et la religion grecque*, éd. française, Payot 1956.

(6) PSEUDO-PLUTARQUE, *De Musica*.

(7) Gen., ch. IV, *Pater canentium cithara et organo*, dit la Vulgate. Le mot *organum* est évidemment un néologisme dans le sens de « orgue ».

fois, entouré d'instruments de musique, sur les chapiteaux ou les miniatures du Moyen Age chrétien (1).

Mais en plein XIII[e] siècle, un moine dominicain comme le Frère Jérôme de Moravie, auteur d'un important traité de musique, n'acceptera pas encore sans réticence une ascendance aussi regrettable : Moïse, écrit-il, nous parle bien de ce Jubal ; mais d'autres disent que l'inventeur de la musique fut Linus (2), Thebeus ou Zelus ; d'autres pensent que ce fut Amphion (3), et Boèce en fait honneur, *rationabiliter*, à Pythagore » (4). Qu'un frère prêcheur du grand siècle de la foi mette ainsi les mythes helléniques sur le même plan que l'autorité du Livre Saint en dit long sur le besoin de merveilleux qui s'attache aux origines de la musique — et aussi sur la force des traditions de la Grèce antique, trois siècles avant le Grand Humanisme.

. . . .

C'est à ces traditions, pour l'histoire comme pour la théorie, que remontent les nôtres. Cela nous apparaît du moins ainsi, faute peut-être d'avoir conservé des textes chaldéens, hittites ou sumériens. Un dialogue attribué longtemps à Plutarque (5), l'historien moraliste du I[er] siècle de notre ère,

(1) Ne pas le confondre avec son demi-frère Tubal ou Tubal-Caïn, « qui eut l'art de travailler avec le marteau et fut habile en toutes sortes d'ouvrages d'airain et de fer. » On notera que par cet apparentement, la Genèse semble situer la naissance de la musique instrumentale au stade de l'âge du fer ou du bronze. Il semble difficile de prendre cette déduction à la lettre, car il existe des vestiges d'instruments de musique dès le paléolithique.

(2) Fils d'Apollon et de Terpsichore, reçut de son père la lyre à 3 cordes de lin. Mais pour leur avoir substitué des cordes de boyau beaucoup plus harmonieuses, le dieu jaloux lui ôta la vie (Fr. NOËL, *Dictionnaire de la Fable*, 1815). Il y eut aussi un Linos d'Eubée parmi les musiciens cités par Plutarque.

(3) Fils de Jupiter et d'Antiope, femme de Lycus, roi de Thèbes. Mercure, dont il fut le disciple, lui donna une lyre au son de laquelle il bâtit les murs de Thèbes *(ibid.)*. On connaît le beau développement donné à la légende par Paul Valéry, illustré par Honegger.

(4) DE COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 6. Sur Pythagore, voir plus loin, p. 15.

(5) En fait, sans doute compilation tardive ayant ses sources à l'époque de l'empereur Hadrien (II[e] siècle après J.-C.). Cf. plus loin, p. 19, et François LASSERRE, *Plutarque*, p. 104.

nous transmet la première « histoire de la musique » que nous connaissions. Les noms légendaires d'Amphion, du centaure Chiron ou du satyre Marsyas y voisinent avec ceux, historiques, de Sapho ou d'Archiloque, mais des faits précis sont déjà présentés, des théories ébauchées et attribuées, des œuvres énumérées.

C'est là, dans l'histoire de la littérature musicale, un cas tout à fait exceptionnel. Les Grecs ont beaucoup écrit sur la musique, mais, le pseudo-Plutarque mis à part, en philosophes, théoriciens ou mathématiciens plus qu'en historiens. C'est toujours incidemment qu'au détour d'un dialogue ou d'un traité pédagogique nous glanons un renseignement d'ordre historique. Encore ce renseignement relève-t-il le plus souvent de traditions incontrôlées où une part de légende évidente recouvre volontiers un fonds vraisemblable, tantôt réel et tantôt symbolique.

Car la légende ne s'arrête pas au seuil de la mythologie. Les grands hommes eux-mêmes ont la leur. L'un des plus favorisés à cet égard fut le célèbre Pythagore, le grand mathématicien du VIe siècle avant Jésus-Christ, qui, non content de démontrer le théorème du « pont aux ânes », bien connu des élèves de quatrième, et d'inventer la table de multiplication, est encore considéré comme ayant, en des circonstances que nous relaterons, jeté les premières bases de la théorie musicale. Cicéron relate dans le *De consiliis* comment, un jour où des ivrognes de Taormina, ville maritime de Sicile, excités par une musique bachique, avaient forcé la porte d'une femme honnête, Pythagore passant par là les calma instantanément en disant à l'aulète de jouer des spondées. Boèce, qui rapporte également cette histoire (1), y ajoute celle d'une courtisane enfermée dans une maison rivale et qui voulait mettre le feu au bâtiment. Pythagore passe par là, inspectant les étoiles. Dès qu'il voit ce dont il s'agit, il se doute bien qu'elle a dû être excitée par un son phrygien. Les objurgations des amis demeurant sans effet, il envoie d'urgence chercher un musicien, lui fait jouer un air d'un autre mode, et la colère s'évanouit. Le grand homme

(1) *De Inst. Mus.*, I, I.

deviendra pour ses disciples un personnage surhumain, presque un demi-dieu. Il entendait, diront-ils, la musique des planètes en mouvement, comprenait le langage des bêtes, s'entretenait avec les fleuves, se rappelait ses existences antérieures (1). Leurs outrances seront telles que des critiques modernes en viendront à se demander si le personnage lui-même n'était pas un mythe.

Partout, la musique est considérée non comme un art d'agrément, mais comme un moyen d'action puissant dans l'ordre religieux, moral et social. Platon en fait l'un des fondements de sa cité. Boèce rappelle que les Spartiates ont rendu un décret de protestation quand Timothée eut ajouté une corde à la lyre (2). Terpandre et Arion délivrent par le chant Ioniens et Lesbiens de graves maladies, Hisménias enlève la goutte à des Béotiens de la même façon. Empédocle arrête de même la fureur d'un hôte. Ces fables seront fidèlement répétées au delà même du Moyen Age et le P. Kircher imprimera encore en 1641 la mélodie requise pour guérir la piqûre des tarentules (pl. I) (3). Le XVIII[e] siècle, loin de mettre ces histoires en doute cherchera à leur donner un prolongement. Bonnet-Bourdelot raconte en 1715 qu'un fameux médecin de la cour lui assurait « avoir guéri une dame de la première qualité, qui était devenue folle d'une passion amoureuse, par l'inconstance de son amant ; il fit faire un retranchement dans la chambre de cette dame pour placer des musiciens, sans qu'elle pût les voir ; on lui donnoit trois concerts le jour, et la nuit on y chantoit des airs qui flattoient la douleur, et d'autres pour contribuer à rappeler sa raison,

(1) Cf. CARCOPINO, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, p. 175.

(2) On voit mal aujourd'hui un projet de loi déposé à la Chambre pour interdire aux compositeurs de résoudre le 7[e] degré en montant ou de négliger la récurrence d'une série ; et pourtant l'U.R.S.S. nous a montré en 1948, au moment des décrets Jdanov, qu'il ne fallait jurer de rien.

(3) La cure par la musique de la piqûre de la tarentule est encore pratiquée aujourd'hui dans le sud de l'Italie, et s'accompagne d'un véritable rituel, qui s'achève à l'église devant l'autel de Saint-Paul, mais en l'absence du clergé. Il n'y a plus de mélodie requise, mais les airs que l'on joue doivent, disent les initiés, être joués plus vite que d'habitude. Un film d'une cérémonie de ce genre a été pris récemment par D. Carpitella et communiqué au colloque d'ethnomusicologie de Wégimont en 1960.

qui étoient tirés des plus beaux endroits des opéras du sieur de Lully, cela dura six semaines pour la remettre dans son bon sens, et l'on y réussit en faisant quelque dépense ». Le XIXe siècle s'est gaussé des histoires de ce genre, mais le XXe a cessé d'en sourire en observant qu'à l'heure actuelle encore la plupart des peuples primitifs usent de la musique à de telles fins, et certains se demandent sans rire dans quelle mesure il ne conviendrait pas d'utiliser ce pouvoir indéniable de la musique en l'adaptant aux problèmes plus prosaïques de la productivité industrielle (1).

Une autre caractéristique des récits « historiques » de l'Antiquité est d'ignorer tout processus d'évolution progressive et de tout présenter en une excessive simplification, avec un nom d'auteur et un brevet d'invention. Par exemple, pour expliquer le « genre enharmonique » (2), le pseudo-Plutarque ne songe pas, comme nous le faisons aujourd'hui, à observer dans la pratique les phénomènes qui préparent et justifient universellement une telle conception (3). Il cherche aussitôt un « inventeur ». « Un jour qu'Olympos jouait un morceau dans lequel il sautait souvent telle note, il remarqua, dit-il, que cette phrase avait un beau caractère. En unissant alors deux phrases identiques, il obtint une gamme qu'il trouva admirable et sur laquelle il se mit à composer des mélodies » (4). Cette façon un peu naïve de concevoir l'évolution deviendra une véritable tradition (5). Un éminent

(1) Cf. W. L. LANDOWSKI, *La Musique fonctionnelle*, Paris.

(2) Forme de la gamme dans laquelle deux sons sur quatre sont déplacés à l'extrême et rapprochés du suivant à distance de quarts de ton.

(3) La musique grecque, comme beaucoup de musiques primitives encore vivantes aujourd'hui, possède des sons « fixes » et des sons « mobiles » dont la genèse est aisément explicable par le processus de formation des intervalles. Les sons « mobiles » changent facilement d'intonation selon qu'ils sont plus ou moins « attirés » par les sons fixes voisins. Notre musique classique connaît encore ce phénomène sous une forme atténuée : certains degrés du mode mineur ne sont pas les mêmes selon que la mélodie monte ou descend.

(4) *Plutarque*, éd. Lasserre, p. 137. Nous simplifions la citation en élaguant les précisions techniques trop ardues pour le non-spécialiste. Prévenons une fois pour toutes que ce principe sera conservé chaque fois que ce sera utile dans toutes les citations de ce livre.

(5) On lisait encore au XIXe siècle que la portée était une « invention » de

historien de la sonate a trouvé une formule pittoresque pour définir le point de vue moderne de la musicologie : « Il s'agit, dit-il, du fameux problème : combien faut-il de grains pour faire un tas de blé? » (1).

Ce problème, nul ou presque n'a songé à le poser jusqu'au début du XXe siècle. On a écrit l'histoire comme si le tas de blé sortait tout empaqueté du même épi, muni au surplus du cachet du fournisseur et du millésime de son « invention ».

Cette curieuse méconnaissance du mécanisme évolutif a eu un prolongement inattendu. Tant qu'elle s'est trouvée installée dans les mœurs sans surprendre personne — et peut-être parce que nul n'y prêtait attention — elle ne semble guère avoir troublé les compositeurs, ni les avoir incités à une réaction quelconque. Jusqu'au début de ce siècle, jamais aucun d'entre eux ne s'est vanté d'avoir inventé une forme, employé un accord inédit, préconisé un procédé nouveau (2). C'est précisément au moment même où l'histoire de la musique tend à rejeter la notion d'invention *ex nihilo* et découvre à chaque progression un cheminement interne dépassant le seul arbitraire des créateurs, que ceux-ci, rebroussant chemin sans

Guy d'Arezzo, alors que nous suivons sur les manuscrits pendant trois siècles les multiples étapes de sa lente formation. On enseigne encore que la « forme-sonate » a été « inventée » par Philippe-Emmanuel Bach, fils de Jean-Sébastien, alors que les éléments qui la définissent apparaissent un à un pendant un siècle d'évolution et que Philippe-Emmanuel lui-même ne la pratique guère beaucoup plus que nombre de ses contemporains.

(1) Eugène BORREL, *La Sonate*, p. 57.

(2) Beethoven ou Wagner par exemple, qui furent d'authentiques novateurs, se glorifient de conceptions d'ensemble, jamais de procédés techniques. Si Wagner baptise son œuvre la *Zukunftmusik*, « musique de l'avenir », c'est en fonction de son esthétique théâtrale — précisément la part de cette œuvre que l'avenir a jusqu'ici le plus cruellement reniée. Quant à ses géniales trouvailles harmoniques, on y chercherait en vain une allusion au long de ses interminables dissertations. Quand César Franck rédige les notices de concert des œuvres que son disciple d'Indy célèbre comme des prototypes de formes nouvelles, il y demeure muet sur des procédés qu'il considère comme relevant des recettes du laboratoire. Ces recettes, dans l'opinion générale des compositeurs, n'intéressent pas le public, pour qui seul compte le résultat (Cf. L. VALLAS, *La véritable histoire de César Franck*, p. 338). Debussy, qui a écrit d'une plume alerte et pittoresque de nombreux et savoureux articles, n'y a jamais glissé les mots « neuvième » ou « gamme par tons », qui sont, au su de tous, ses procédés personnels les plus voyants.

le savoir, se sont mis à se préoccuper de figurer pour la postérité parmi les « inventeurs » et à orienter leurs recherches sur ces bases au moment même où celles-ci prouvaient leur vacuité (1). On a vu un compositeur se faire adresser par un confrère un certificat attestant qu'il avait employé tel procédé d'écriture à une date lui assurant la priorité (2). Toute une partie de la musique actuelle se base sur des systèmes « inventés », datés et signés. Schönberg n'eût certainement pas songé à rechercher chez Plutarque les bases psychologiques de sa « révolution ». Et cependant, elles s'y trouvent.



Peut-être y eut-il, dans l'Antiquité, d'autres histoires de la musique. D'après le dernier érudit qui ait étudié ce texte (3) le *De Musica* du pseudo-Plutarque serait lui-même un résumé compilatoire d'un ancêtre fort imposant et malheureusement perdu, une « histoire de la musique » (Μουσικὴ ἱστορία) en 56 livres de Denys d'Halicarnasse le Jeune, rédigée à l'époque d'Hadrien (IIe siècle ap. J.-C.) et résumée un siècle plus tard en 5 livres seulement par un certain Rufus ; c'est encore à la même source que remonteraient les notices biographiques de musiciens et de poètes attribuées à Héséchyius de Milet et conservées par Suidas.

(1) Ces inventions, saluées dans les ouvrages spécialisés comme « prises de conscience » ou comme « élucidation » d' « aveuglantes évidences » réservent souvent clarté et évidences aux seuls initiés. « Si par exemple, nous dit H. Stückenschmidt (*Musique nouvelle*, p. 154) on construit à partir de la sixte augmentée un accord mobile dont l'intervalle diminuera constamment d'un demi-ton jusqu'à ce qu'on s'arrête à la tierce diminuée, on arrive alors à la somme (de onze sons répartis sur douze intervalles dont les moitiés supérieure et inférieure se complètent), équivalente à deux triples accords majeurs à un intervalle tritonique... Cette volonté constructiviste, qui liquide les habitudes de consonance et de continuité sonores liées à l'époque romantique *(sic)* et contribue puissamment, etc. » Vous avez compris? Moi pas, ou du moins pas avant plusieurs minutes de réflexion, crayon en main... Voir d'ailleurs plus loin, p. 145.

(2) N. OBOUHOW, *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale*, Paris, Durand, 1947, p. III.

(3) François LASSERRE, *Plutarque*... Olten et Lausanne, 1954, pp. 102-104.

Le *De Musica* abonde certes en inconséquences et contradictions ; il n'en est pas moins une source d'information précieuse et souvent irremplaçable. Il emprunte à Platon le cadre traditionnel du banquet.

« Le deuxième jour des fêtes de Cronos, l'excellent Onésicratès avait convié à un banquet des commensaux instruits dans l'art de la musique. Il y avait là Sotérichos d'Alexandrie et Lysias, un de ses salariés. Les rites accomplis, il prit la parole : « Ce n'est pas à l'issue d'un banquet, dit-il, compagnons, qu'il convient d'analyser le mécanisme de la voix humaine : cette étude demande une occasion où les esprits soient moins échauffés par le vin. Mais puisque les meilleurs grammairiens définissent le son comme un ébranlement de l'air perceptible à l'ouïe et que nous avons traité hier de la grammaire... voyons aujourd'hui la seconde des sciences consacrées au son ; je pense que c'est la musique... Donc, à votre tour, dites à vos compagnons qui le premier a pratiqué cet art, ce que le temps a fait pour le développer, qui s'est illustré dans la science musicale, enfin à quoi et dans quelle mesure il est utile. »

Chacun des assistants prend donc à son tour la parole et cite à l'envi qui Héraclide, qui Alexandre, Aristoxène ou Aristophane, commentant au passage Homère, Platon et Aristote. Puis Onésicratès entonne le péan, fait les libations en l'honneur de Saturne, de ses divins enfants et des Muses, et lève la table.



C'en sera fini ensuite de toute entreprise de ce genre pendant un bon millénaire.

3

LE MOYEN AGE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Les écrits du Moyen Age sont souvent d'excellents témoins de leur temps, mais ils ne regardent jamais bien loin derrière eux. S'il arrive à un théoricien, au début d'un traité, de se découvrir une âme d'historien, ce n'est guère que pour citer Boèce ou Gui d'Arezzo, ou encore pour relater des légendes plus ou moins puériles.

L'origine de la musique et l'étymologie du mot, entre autres, retiennent volontiers leur attention. Pour les uns, *musica* découle — si j'ose dire — de *moys*, eau, parce que, selon le pseudo-Sidrach, elle aurait été inventée par Japhet en écoutant couler l'eau sur les pierres, mais, au témoignage de Jérôme de Moravie, c'est à cause de l'hydraule qui *dicitur ab ydor quod est aqua*, ou même, selon Isidore de Séville, *id est a querendo;* Jean Cotton préfère évoquer la « muse » de la cornemuse, et un autre théoricien du XIIIe siècle commente *musicam quasi moduficam, id est a modulatione*. L'histoire de la musique médiévale se fait aujourd'hui avec des pièces d'archives, des analyses d'œuvres ou de traités pratiques, des recollages de témoignages partiels : aucun prototype n'en a été esquissé sur le vif. L'un des plus prolixes témoins a été un Anglais qui ne soupçonnait guère qu'on le baptiserait un jour « l'Anonyme IV de De Coussemaker ». Écrivant, à la fin du XIIIe siècle, un traité consacré principalement à la notation, il termine un chapitre relatif aux règles de « propriété » et de « perfection » en relatant que ces règles, qui ne

sont plus à jour, dit-il, étaient employées au temps de ... et cela lui permet d'ébaucher une notice historique d'une demi-douzaine de paragraphes qui nous fait remonter au début du siècle précédent ; il fait de même à propos de la description des volumes autrefois en usage au chœur, et c'est à cette seule allusion — recoupée par des notes de cours émanant de Jean de Garlande — que l'on doit de connaître le nom des deux plus grands compositeurs du XIIe siècle, Léonin et Pérotin ; sans cette bonne fortune, leurs œuvres seraient restées ce qu'elles sont dans leurs manuscrits, anonymes. La biographie des musiciens, leur nom même n'a intéressé personne avant la fin du XIIIe siècle. Nous ignorerons à jamais les auteurs de l'inestimable florilège grégorien. Si, dans son histoire, apparaissent des noms propres, ce ne sont jamais que des noms de poètes, tels Venance Fortunat, Théodulfe d'Orléans ou Hilaire de Poitiers ; au XIIIe siècle encore, saint Thomas d'Aquin sera donné pour auteur de la fameuse séquence *Lauda Sion*, mais il ne peut s'agir que des paroles, car la mélodie de cette séquence existait bien avant lui : on la trouve utilisée au XIIe siècle par Adam de Saint-Victor et un certain Hugues dit le primat d'Orléans. Mais qui est l'auteur de la mélodie elle-même? Y a-t-il même un auteur au sens où nous comprenons ce mot (1)?

Les premiers compositeurs à sortir de l'anonymat et à entrer de plain-pied dans l'histoire de la musique durent sans doute cette singularité à leur double état de poètes en même temps que de musiciens : ce furent les « trouveurs », troubadours du Midi, puis trouvères du Nord, et ensuite leurs émules étrangers. Mais peut-être ce privilège fut-il favorisé par le rang social des premiers troubadours : le plus ancien d'entre eux n'avait-il pas été le duc d'Aquitaine en personne, Guillaume IX, comte de Poitiers, possesseur à l'âge de douze ans de terres près desquelles celles du roi de France n'étaient qu'une misérable petite province? Qui sait même si, avant lui, il n'y eut pas d'autres poètes-musiciens, que leur basse

(1) Sur ce que le Moyen Age ecclésiastique entendait par composition musicale, voir le remarquable ouvrage de S. Corbin, *L'Église à la conquête de sa musique*, Gallimard, 1960, paru pendant l'impression du présent livre.

extraction aurait laissés sombrer dans l'oubli? Les érudits se sont souvent demandé comment un isolé tel que Guillaume aurait pu, d'emblée, pratiquer un art aussi au point s'il n'avait eu des prédécesseurs : la réponse n'est-elle pas, peut-être, dans la constatation de ce simple fait social?

Quoi qu'il en soit, c'est bien avec les « trouveurs » que naît ce goût pour la biographie des musiciens qui deviendra l'un des éléments essentiels de la littérature musicale à venir. On peut même dire que la prémonition est plus complète encore si l'on considère le caractère de « vie romancée » qui abonde en cette littérature. Quinze manuscrits de troubadours font précéder les œuvres de ceux-ci de notices biographiques plus ou moins développées. On les a longtemps considérées comme des documents d'histoire jusqu'au jour où de véritables et indiscrets historiens se sont avisés d'aller en vérifier les données — du moins celles qui étaient vérifiables, et il y en a beaucoup. Cette vérification s'est révélée catastrophique. Prenons un exemple. Le biographe de Bertrand de Born fait le récit d'une scène pathétique recueillie par tous les historiens du siècle dernier, notamment par Henri Martin (1). Henri II d'Angleterre, assistant au siège de Hautefort, venait de réduire à soumission le châtelain-troubadour. Le vaincu se présente devant lui : « C'est donc vous, lui dit le roi, qui vous vantiez d'avoir tant d'esprit? — Hélas, repartit Bertrand, il se peut que j'en aie eu jadis ; mais depuis que j'ai perdu votre fils (c'est-à-dire Richard Cœur de Lion, qui fut lui aussi trouvère) j'ai perdu tout ce que je pouvais avoir d'esprit et d'habileté. » Au nom de son fils, le Plantagenet se prit à pleurer et rétorqua : « C'est bien droit que vous ayez perdu l'esprit, car il vous aimait uniquement ; aussi pour l'amour de lui, je vous rends votre liberté, vos biens et votre château » (2). Hélas, ce n'est pas Henri II, mais bien son fils Richard qui réduisit Bertrand à la soumission ; dans cette seule notice, on a pu relever cinq autres erreurs historiques du même ordre.

(1) *Histoire de France*, 4e éd., III, 509.

(2) D'après le résumé de Villemain ; cf. JEANROY, *La Poésie lyrique des troubadours*, 1934, I, p. 100.

Ces biographies de troubadours, ou « razos », semblent avoir été rédigées au cours du XIII[e] siècle et jusqu'au début du XIV[e] siècle à l'usage des jongleurs qui, vivant de ces chansons, avaient intérêt à en augmenter l'attrait par quelque commentaire relatif à leur auteur. L'un de ces biographes a signé plusieurs razos : Uc de Saint-Circ. Or ce personnage nous est connu : c'était précisément un jongleur, voyageant depuis 1210 à travers le Languedoc et ses environs, puis à partir de 1220 à travers l'Italie, d'où il semble que beaucoup de razos aient pris provenance. Plus la biographie était romancée, plus elle avait de chances de plaire. La critique moderne a décelé la source de nombre de ces récits : le plus souvent, il ne s'agit que d'un développement imaginatif à partir d'une donnée prise dans l'une ou l'autre des chansons. Peire Vidal avait adressé les siennes à une dame nommée ou surnommée Loba (louve). Ce pour quoi il avait « trouvé galant de s'attribuer le nom de Loup, et déclaré qu'il était prêt à jouer, quelque risque qu'il pût courir, le métier du sauvage animal ».

Si l'on veut que « Loup » sois nommé
Ne le tiens pas à déshonneur
Ni que sur moi crient pasteurs
Ni que je sois par eux chassé.

. . . .

La « Loba » dit que je suis sien :
Ce disant parle-t-elle bien (1).

Qu'à cela ne tienne : voici notre « biographe » à l'œuvre : « Non content de porter armes de loup, le poète revêt une peau de loup et s'aventure, ainsi affublé, dans la montagne. Bergers et chiens de lui courir sus ; dûment mordu et étrillé, il est transporté, à demi mort, dans le château de sa belle, qui se divertit fort, avec son mari, de la plaisante aventure » (2). Le même « biographe » nous raconte encore comment le même Peire Vidal se croyait des droits sur l'empire de Constantinople, ayant épousé une Grecque dont on lui avait dit qu'elle était la nièce de l'empereur de cette ville.

(1) Éd. Anglade, 1923, pp. 106-107, trad. J. C.
(2) Jeanroy, p. 112.

Explication : « L'adjectif *emperial*, dit Jeanroy, est parfois, sous la plume du poète, comme *reial*, synonyme de splendide, éclatant, incomparable. Lui-même se considérant comme supérieur à tous ses rivaux, selon une tradition qui n'est peut-être pas exclusivement propre à ce temps-là, il était tout naturel qu'il s'attribuât le titre d'empereur des troubadours, ce qu'il avait fait probablement dans une pièce perdue ; dans une autre, heureusement conservée, voulant faire comprendre le crédit dont il jouissait auprès des « Génois » il se pare du titre d'*emperaire dels Genoes.* » D'où la glose.

C'est à un ouvrage de même provenance, les *Récits d'un ménestrel de Reims*, que l'on doit la légende encore vivace selon laquelle le jongleur Blondel — identifié avec le trouvère Blondel de Nesles — serait arrivé à découvrir Richard Cœur de Lion dans son lointain cachot et à se faire reconnaître de lui en chantant des vers qu'ils avaient composés ensemble : c'est, on le sait, le sujet du *Richard Cœur de Lion* de Sedaine, dont Grétry devait faire l'un des plus célèbres opéras-comiques de la fin du XVIIIe siècle ; le directeur du Conservatoire, Sarrette, fut un jour, sous la Révolution, mis en prison parce qu'on avait entendu par la fenêtre un des élèves jouer sur le cor le fameux air de Blondel : *O Richard, ô mon roi...*

La plus célèbre et la plus touchante de ces razos est sans contredit celle qui inspira à Edmond Rostand sa pièce de théâtre *La Princesse lointaine* (mise depuis en opéra par Witkowsky) après avoir été évoquée par Pétrarque et par Swinburne. Elle vaut d'être une fois de plus citée en texte original :

Jaufré Rudel de Blaye fut homme de très noble race, prince de Blaye, et il s'enamoura de la comtesse de Tripoli sans la voir, pour le grand bien qu'il en entendait dire aux pèlerins qui venaient d'Antioche, et il fit d'elle maintes poésies, avec bonne musique et pauvres paroles (ici, le narrateur a tort de se faire critique, car sa réticence n'est nullement partagée par les littérateurs modernes). Et par volonté de la voir, il se croisa et se mit en mer ; et dans le navire il tomba malade et fut conduit à Tripoli en une auberge, comme mort. Et cela fut fait savoir à la comtesse ; elle s'en vint près de son lit, et le prit entre ses bras. Et il sut que c'était la comtesse, et il recouvra la vue, l'ouïe et le sentir, et il loua Dieu,

qui avait soutenu sa vie jusqu'à ce qu'il l'eût vue. Ainsi mourut-il entre ses bras, et elle le fit ensevelir dans la maison du Temple, à grand honneur, et ce jour même elle se rendit nonne, pour la douleur qu'elle eut de sa mort.

Devant ce si joli récit, on en vient à maudire les savants qui, comme eût dit Debussy, ont été fourrer leur historique nez là où il n'avait que faire, sont allés dater la croisade de Jaufré (1147), rechercher la liste des comtesses de Tripoli mises en cause par les dates, et démontrer qu'Odierne, veuve de Raimon Ier, seule héroïne possible de l'affaire, mourut en 1161, fort âgée, sans avoir jamais pris le moindre voile...

Mais aussi nous voyons combien, au XIIIe siècle encore, nous étions loin de la conception d'une histoire de la musique qui fût réellement une histoire...

Adam de la Halle, qui mourut entre 1285 et 1289, est peut-être le premier trouvère, a fortiori le premier musicien, dont nous possédions grâce au « Jeu du Pèlerin » quelque chose qui ressemble à une notice biographique sérieuse. Encore s'agit-il d'un morceau de circonstance en vers de caractère publicitaire assez analogue à celui des razos, dont la véracité probable découle simplement du fait qu'elle a été rédigée peu après sa mort et par son propre neveu, Jehan Mados. S'il se présente paradoxalement sous une forme théâtrale, c'est qu'il était destiné à servir de prologue à une « reprise » du Jeu de Robin et Marion à Arras en 1289 (la « première » avait eu lieu à Naples) ; c'est avant tout une apologie du défunt,

De maître Adam, le clerc d'honneur,
Le joli, le large donneur,
Qui était de vertus tout plein.

Et si, au siècle suivant, malgré d'abondantes lacunes, nous sommes assez bien renseignés sur la vie de Guillaume de Machaut, c'est d'une part en raison du rôle politique joué par notre homme, qui fut longtemps secrétaire du roi de Bohême Jean de Luxembourg, d'autre part parce qu'il a jugé plus sûr de se faire lui-même à plusieurs reprises, et

notamment dans le *Veoir Dit* (le Récit Véridique), son propre biographe.

Ce ne sont là qu'exceptions occasionnelles, qui se renouvelleront peu, même au xv[e] siècle. Le Moyen Age s'achèvera sans avoir jamais, à proprement parler, rédigé une « histoire » de sa musique, ni entrepris de façon objective une notice documentaire sur ses musiciens. A plus forte raison n'a-t-il point pris souci d'effectuer des recherches sur la musique des temps passés, dont cependant on continuait à enseigner la théorie sans s'apercevoir qu'elle ne correspondait plus à quoi que ce soit de vivant.

4

LA RENAISSANCE ET LE XVIIe SIÈCLE A LA RECHERCHE DE L'ANTIQUITÉ

C'est cependant de ce conservatisme assez puéril que devait renaître, par un singulier détour, l'idée même d'une Histoire de la musique, abandonnée depuis Denys d'Halicarnasse le Jeune.

On pourrait croire en effet que la démarche d'esprit normale eût été de partir de la musique actuelle pour remonter progressivement dans le temps, de plus en plus avant, ou au contraire de suivre l'évolution des origines aux contemporains en s'efforçant de ne laisser échapper aucun chaînon. Il n'en fut rien. Jusqu'au début du XIXe siècle, nous l'avons dit, toute musique dépassée était bien morte, et nul ne s'y intéressait plus. On connaît le mot cruel — et peut-être apocryphe — des fils de Bach traitant leur père de « vieille perruque ». A partir de 1675 environ, il fut entendu pour plus de cent ans que la musique commençait avec Lully. Lully dépassé et Bach retrouvé par les premières vagues du romantisme, ce fut Jean-Sébastien qui succéda au Florentin dans le rôle inattendu de créateur de la musique. Il fallut attendre la fin du XIXe siècle pour que cette frontière reculât jusqu'à englober la Renaissance, ainsi que nous le verrons bientôt.

Mais dans ce vaste cimetière des morts enterrés sans regrets, une petite lumière vacillante n'avait cessé d'être entretenue. L'extravagant conservatisme de la théorie musicale — qui

n'est point un privilège du passé — continuait encore au XVIe siècle à exiger de l'élève solfégiste qu'il connût non seulement les méandres inextricables de la « main guidonienne » et des 4 noms de chaque note dans les muances de solmisation, inventées au XIe siècle pour faciliter l'emploi du seul *si bémol* et devenues sans objet depuis longtemps (1), mais encore la description des tétracordes de l'époque d'Aristoxène et l'échelonnement des tons selon Ptolémée. Les traités, qui sont incapables de nous dire avec précision si, dans une œuvre qui leur est contemporaine, un *fa* doit être lu par nous dièse ou bécarre, sont remplis de tableaux relatifs à l'hypate des hypates et aux genres chromatique ou enharmonique, dont, par un accès de sincérité assez rare, un théoricien du XIIIe siècle, Jérôme de Moravie, confesse déjà que *speculatio fiet* — « cela deviendra de la spéculation » ; la spéculation allait durer encore plus de trois cents ans et engendrer des prolongements inattendus.

On ne saurait exagérer l'importance de l'Humanisme non seulement à l'époque de la Renaissance, mais durant les deux siècles qui suivirent. La querelle des Anciens et des Modernes n'est pas seulement un épisode de l'histoire littéraire, c'est la clef de voûte de toute l'histoire des esprits pendant près de trois cents ans, et la musique ne fait pas exception. Si l'on s'est progressivement intéressé au passé de notre art, jusqu'à finalement en écrire l'histoire, ce fut d'abord et exclusivement dans le cadre de cet engouement sans mesure pour tout ce qui nous venait des Grecs et des Latins. Les Latins étant hors de cause en ce qui regarde la musique, les Grecs restaient seuls en scène. On lisait dans les auteurs anciens les effets merveilleux de la musique : Orphée charmant les bêtes sauvages, Amphion bâtissant les murailles de Thèbes au son de la lyre, Pythagore redressant les mœurs en choisissant les modes appropriés. C'est donc, concluaient aussitôt nos anticomanes, que la musique des Grecs possédait une perfection incomparable, et si notre propre musique n'est plus capable

(1) Exactement depuis que le *si bémol* n'était plus la seule « altération » en cause ; or le *fa dièse* apparaît à la fin du XIIe siècle, le *do dièse* au XIIIe, le *sol dièse* et le *ré dièse* au XIVe, le *mi bémol* au XVe.

de bâtir Versailles à elle toute seule, c'est que nous en avons perdu le secret merveilleux (1). Il nous faut par conséquent retrouver ce secret, approfondir ce que nous pouvons encore savoir de cette belle inconnue pour l'appliquer à notre propre musique, afin qu'elle acquière à son tour ce merveilleux pouvoir, qui n'a pu lui échapper que par déchéance.

Dès le XVI[e] siècle, on se mit à l'ouvrage. Ce que l'on connaissait de la musique des Grecs, c'était une théorie morte, figée par mille ans de rabâchage, où modes et tons s'étaient inextricablement emmêlés, où les mots avaient changé de sens — et parfois n'en conservaient plus aucun — où des descriptions d'une manière autrefois vivante, mais aujourd'hui complètement fossilisée ne correspondaient plus à rien de perceptible (2). Mais du moins, cette théorie, on la possédait. Et on allait pouvoir s'en servir. Nous verrons, en d'autres occasions, les résultats surprenants — et souvent heureux — de cette véritable folie collective. Se voulant avant tout restauratrice, donc conservatrice et antiprogressiste, elle n'aboutit guère, sur le terrain archéologique, qu'à des échecs ; mais, transposée intuitivement dans la pratique par des musiciens de génie, elle déclencha bientôt un modernisme sans précédent — c'est-à-dire exactement le contraire de ce que voulaient les initiateurs du mouvement. Nous nous limiterons ici à ce qui concerne le présent chapitre.

La « révolution » de l'Humanisme ne fut pas de découvrir la théorie antique ; celle-ci, on l'a dit, n'avait cessé d'être enseignée. Ce fut de cesser d'y voir un résidu inutile, conservé par routine — ce que c'était en réalité — pour tenter d'y relier l'art vivant de l'époque. Pour cela, au lieu de se borner, comme on l'avait fait au Moyen Age, à copier sur les prédécesseurs formules et tableaux, que ces prédécesseurs eux-mêmes avaient copiés sur leurs propres prédécesseurs, on se mit à s'y intéresser avec passion et on chercha à les approfondir. Cela ne fut guère décisif pour la connaissance de ces textes, parce que, selon un procédé resté général jusqu'à

(1) On a vu plus haut, avec l'anecdote racontée par Bourdelot de la guérison d'une femme par des airs de Lully, un exemple de l'ambition de nos ancêtres qui était d'égaler les Anciens sur ce chapitre.

(2) Cf. J. CHAILLEY, *L'Imbroglio des modes*, Paris, Leduc, 1959.

notre époque, on les scrutait en fonction des habitudes d'oreille de son propre temps ; mais la curiosité d'esprit en reçut un stimulant inestimable qui fraya la voie à une ère nouvelle d'investigations. On ne doit pas oublier en effet que ce fut d'abord en vue du perfectionnement de la seule musique moderne que s'ouvrit cette course à l'antique. Le reste allait suivre par surcroît.

La première occasion fut une discussion qui s'était ouverte à la fin du XVe siècle sur la définition numérique de certains intervalles. On verra en effet ailleurs que, pour des raisons historiques, l'ancien système acoustique était en train, à cette époque précise, de devenir insuffisant, et postulait impérieusement une réforme. Cette réforme, l'Espagnol Ramis de Pareja l'avait courageusement proposée en 1480. Comme il est normal, des opposants s'étaient levés aussitôt : Burtius, Gafurius, Spatarus, ainsi qu'ils signaient leurs libelles latins. En 1529, un musicien de Modène, Ludovico Fogliani, défendant les idées nouvelles, et oubliant qu'elles étaient nouvelles, s'appuya sur Ptolémée et déclencha ainsi un vaste mouvement de course aux textes anciens. Après Ptolémée, Didyme fut appelé à la rescousse. Les Anciens n'étaient-ils pas les réceptacles de toute connaissance et de toute vérité? Du reste la pratique allait bientôt se joindre à la théorie. Un élève d'Adrien Willaert, descendant spirituel de Josquin des Prés, don Nicola, dit Vicentino, parce qu'il était né à Vicenza en 1511, avait fait construire un « archicembalo » et un « archiorgano » pour démontrer que les « genres » des Grecs, chromatique et enharmonique, pouvaient être une réalité. Il dressa dans le plus grand secret six élèves minutieusement choisis en vue de leur apprendre à chanter selon les anciens intervalles, et commença à écrire des motets selon les échelles décrites par les auteurs grecs, qualifiées jadis de *speculatio*. Un jour de mai 1551, il rencontra un musicien étranger vivant comme lui à Rome, Vicente, dit Lusitano parce qu'il était né en Portugal, à Olivença. Les voici tous deux discutant âprement à propos d'un motet sur *Regina cœli* qu'on venait d'exécuter et dans l'analyse duquel il était question des genres grecs. La discussion s'acheva par un défi sanctionné d'un pari de deux écus d'or, et le 7 juin suivant, dans la chapelle du Vatican, Vicen-

tino et Lusitano, le Vicentais et le Lusitanien, s'affrontaient en tournoi devant les chantres de la chapelle pontificale et un jury d'honneur. Celui-ci donna finalement raison au Portugais. La dispute se continua par voie d'imprimés, et, dans les cinq ans qui suivirent, chacun d'eux fit paraître contradictoirement son propre traité : en 1553 Lusitano son *Introdutione facilissima e novissima*, etc., Vicentino en 1555 son *Antica musica ridotta alla moderna pratica* — « la musique antique adaptée à la pratique moderne ». Le titre de ce dernier était bien significatif des préoccupations de l'époque ; il montrait clairement par quel biais le XVI[e] siècle avait abordé l'étude des textes anciens.

D'autres libelles suivirent, de l'un, de l'autre, et de tiers. Mais, en 1558, un nouveau nom apparaît en l'histoire, celui du Vénitien Gioseffo Zarlino, élève comme Vicentino d'Adrien Willaert, moine franciscain et futur maître de chapelle de Saint-Marc de Venise. Zarlino est déjà célèbre comme compositeur ; il a fait paraître en 1549 un livre de motets à 5 voix et jouit d'une grande autorité. Ses *Istitutioni harmoniche* reprennent des idées déjà émises avant lui, mais le font avec une ampleur et une cohérence nouvelles : désormais le système qu'il préconise sans l'avoir inventé s'appellera, pour la postérité, le système zarlinien.

Il s'appuie, lui aussi, sur le « diatonon syntonon » de Ptolémée et conteste la compétence de Vicentino en matière de musique antique. Ces deux questions des intervalles et des genres morts, le chromatique et l'enharmonique, passionnent l'opinion des musiciens érudits, non pas encore sous l'angle historique, mais parce qu'ils croient y trouver la clef des erreurs qui ont fait dégénérer la musique moderne en lui enlevant la force de bâtir les murailles de Thèbes. Ils sont persuadés que s'ils rentrent en possession de ce sésame tout-puissant, ils auront régénéré leur art. Et, d'année en année ils étudient davantage les textes.

C'est de cela aussi que l'on parle à Florence, dans les salons du comte Bardi, où l'on disserte fort, non pas sur la renaissance de la tragédie en musique, comme on l'a cru longtemps, mais sur la rénovation du madrigal par des moyens empruntés à l'exemple des Grecs. Le musicien du cercle est un adversaire

de Zarlino, Vicenzo Galilei, père de l'astronome Galilée. En 1581, Galilei publie son *Dialogo della musica antica e della moderna*, où il est, cette fois encore, longuement question des échelles antiques et des mesures d'intervalles, un peu du madrigal et pas du tout d'un futur opéra auquel nul n'avait pensé chez Bardi (1).

Toutes ces discussions, ces controverses, ces rivalités autour de textes que chacun prétendait être le seul à comprendre, devaient mener logiquement à l'idée de relier ces documents pour en faire une synthèse ; toutes ces tentatives éparses et désordonnées en vue de les rattacher à la musique moderne, appuyées sur la certitude qu'il y avait entre les deux extrêmes une quasi-identité masquée seulement par ces déformations dues à la période de transmission, devaient non moins logiquement mener au désir de connaître l'histoire de cette transmission, ce qui était déjà une ébauche de la notion d'histoire de la musique. Il fallut attendre le XVIIe siècle pour voir se réaliser, de façon encore fort confuse, cette intrusion du concept historique dans le domaine musical.

Le premier pas en ce sens fut fait en 1614, non plus en Italie, mais en Allemagne, par un musicien de la cour de Brunswick, le thuringien Michael Prætorius. Ce nom latin, qui signifie « maire de village » — en foi de quoi on a supposé que le vrai nom était Schulze — appartenait depuis cinquante ans à une dynastie de musiciens déjà imposante, dont Michael était le numéro 5. Son grand ouvrage, *Syntagma musicum*, fut publié en 3 volumes à Wittemberg et Wolfenbüttel de 1614 à 1620 (un quatrième volume annoncé ne parut jamais). Si les deux derniers tomes sont des traités de caractère usuel, relatifs surtout à l'organographie, ou facture des instruments, le premier, conçu en guise d'introduction latine, présente l'originalité d'être la première dissertation dans laquelle les questions musicales, relatives surtout, comme il se doit, à l'antiquité grecque, soient franchement abordées sous un angle historique.

L'élan est désormais donné. Durant tout le XVIIe siècle, on n'écrira pas encore de véritable « histoire de la musique », mais les aperçus historiques, où la Grèce antique tiendra

(1) Nous retrouverons cette histoire au chapitre XXI.

longtemps encore la place d'honneur, se feront de plus en plus nombreux à travers les ouvrages d'érudition musicale.

L'un des plus considérables parmi ceux-ci avait été précédé en 1627 d'un premier extrait publié sous le nom inconnu du *Sieur de Sermes : Traité de l'harmonie universelle où est contenue la musique théorique et pratique des anciens et modernes, avec les causes de ses effets, enrichie de raisons prises de la philosophie et de la musique.* Dans cet octavo de 500 pages environ, l'auteur annonçait le plan d'un grand ouvrage qui mit encore neuf ans à paraître. Entre-temps, le même mystérieux auteur avait donné coup sur coup un autre ouvrage anonyme : *Questions harmoniques dans lesquelles sont contenues plusieurs choses remarquables pour la physique, pour la morale et pour les autres sciences* (1634), puis la même année : *Les préludes de l'harmonie universelle ou questions curieuses, utiles aux prédicateurs, aux théologiens, aux astrologues, aux médecins et aux philosophes,* signé des initiales L.P.M.M. Un tel titre est déjà tout un programme. L'énoncé de quelques chapitres, pris dans ces deux ouvrages, ne l'est pas moins :

— A savoir si la musique est agréable, si les hommes savants y doivent prendre plaisir, et quel jugement l'on doit faire de ceux qui ne s'y plaisent pas, qui la méprisent ou qui la haïssent.

— A savoir si la pratique de la musique est préférable à la théorie, et si l'on doit faire plus d'état de celui qui ne sait que composer ou chanter que de celui qui sait les raisons de la musique.

— Quels sont les fondemens de l'astrologie judiciaire par rapport à la musique.

— A savoir si le tempérament du parfait musicien doit être sanguin, phlegmatique, bilieux, ou mélancholique, pour pouvoir chanter ou composer les plus beaux airs qui soient possibles.

On notera toutefois que certains de ces titres ne sont ridicules que dans l'optique moderne. Le second, par exemple, ne fait que reprendre un aphorisme inspiré de saint Augustin et énoncé par Boèce, l'une des grandes autorités du Moyen Age, selon lequel ni le compositeur ni le chanteur ne sont musiciens, car ils agissent selon l'instinct, le seul vrai musicien étant le philosophe qui sait raisonner sur la nature de la musique (Boèce était philosophe). Guy d'Arezzo, dans ses

Musicæ regulæ metricæ, avait même mis cette belle doctrine en vers : nous la retrouverons au chapitre XXI.

Trois nouveaux traités du même auteur, dont un en latin, parurent l'année suivante (1635), puis, en 1636, vint enfin le grand ouvrage annoncé : deux énormes in-folios de près de 1 500 pages, qui, sous le titre *L'Harmonie universelle*, faisaient connaître le vrai nom de L.P.M.M., alias le sieur de Sermes, (anagramme approximatif) : c'était le P. Marin Mersenne, religieux de l'Ordre des Minimes à Paris.

Malgré tout le fatras dans lequel il se débat, *L'Harmonie universelle* du P. Mersenne, dont une édition latine réduite devait paraître également en 1648, est l'un des ouvrages les plus considérables que nous ait laissés le XVIIe siècle. Noyés dans des considérations de tout ordre — philosophie, mathématiques, occultisme, acoustique, organologie, théologie, cosmogonie, etc. — les passages relatifs à l'histoire de la musique, présente et passée, y sont nombreux, précis et infiniment précieux. L'auteur y prend place dans la lignée des grands humanistes du XVIIe siècle, qui s'écrivaient à travers toute l'Europe (il correspondait lui-même avec Descartes, Huyghens, etc.) et grâce à lui son couvent de la place Royale — l'actuelle place des Vosges — devint, comme plus tard celui du P. Martini à Bologne, un centre spirituel qui attirait tous les savants étrangers de passage à Paris.

Un autre religieux — un jésuite allemand cette fois — rêva alors de devenir un émule du P. Mersenne. C'était un professeur de Sciences naturelles, le P. Athanasius Kircher. Après avoir enseigné les Sciences à l'Université de Wurzbourg, il avait fui l'Allemagne ravagée par la guerre de Trente Ans et s'était établi en 1633 en Avignon ; il devait finir sa carrière à Rome. Son premier ouvrage avait été, en 1641, un traité de l'art magnétique où figurait notamment, on l'a déjà vu, la mélodie nécessaire pour guérir la piqûre de la tarentule — une tarentelle, évidemment. Son livre principal, intitulé *Musurgia universalis* (1), n'est souvent qu'un démarquage de Mersenne, qu'il condense et complète parfois. Mais Kircher

(1) Nous renonçons à en donner le titre complet : il occupe quatorze lignes et s'achève par *tum potissimum in philologia, mathematica, physica, mechanica, medicina, politica, metaphysica, theologia, aperiantur et demonstrantur!*

devait se rendre célèbre par une « découverte » de plus haute portée. Mersenne, dans son premier livre, avait donné la traduction française de deux traités anciens sur la musique grecque, ceux de Bacchius et du pseudo-Euclide. Kircher voulut faire mieux. Il prétendit avoir retrouvé au mont Cassin, dans un manuscrit non spécifié, la mélodie originale d'une ode de Pindare et l'offrit, copiée en notation grecque et transcrite en belles notes modernes, à l'admiration du monde. On devine l'enthousiasme que devait susciter une telle découverte ! On n'oubliera pas en effet que les principales notations authentiques de musique grecque que nous possédons aujourd'hui n'ont été découvertes qu'au XIXe siècle (1). En vain les érudits ultérieurs cherchèrent-ils, sans y parvenir, à retrouver ce fameux manuscrit : l'ode de Pindare devint rapidement aussi célèbre que son « inventeur », et ce n'est qu'au début du XXe siècle que l'on démontra définitivement qu'elle était un faux intégral. A l'heure actuelle, on la trouve encore très souvent citée dans les ouvrages les plus sérieux.

La « découverte » de Kircher arrivait du reste à son heure. Car, on l'aura remarqué, ce déluge de dissertations, controverses, théories, contre-théories, qui s'était abattu pendant deux cents ans ne reposait à peu près sur aucun document sérieux. On connaissait les auteurs de l'Antiquité par la tradition scolaire, ou bien par des traductions latines ; aucun texte de première main n'était offert à la curiosité critique. Mersenne avait été le premier à donner de deux d'entre eux une édition traduite. En 1652, l'histoire musicale antique allait enfin aboutir à ce par quoi elle aurait dû commencer : la publication des textes sur lesquels on dissertait.

Comme il est souvent arrivé pour toutes les initiatives de ce genre, celle-ci fut prise par un amateur. Marcus Meibomius, — (ainsi signa-t-il ses ouvrages : on n'a jamais pu décider s'il fallait traduire Meibom ou Meybaum) né dans le Sleswig en 1626, voyagea toute sa vie à la recherche d'un éditeur pour sa révision de la Bible dans le texte hébreu et pour négocier sans succès une invention relative à la marine.

(1) A l'exception du « Prélude à la Muse » et de l' « Hymne au soleil » de Mésomède, déjà relevés par V. Galilei, 1581.

En Suède, il rencontra Bourdelot, alors médecin de la reine Christine, et se brouilla avec lui à la suite d'une aventure cocasse : Bourdelot en effet, fort curieux de ses travaux sur la musique grecque, avait eu l'idée de suggérer à la reine de faire chanter à Meibom un morceau de musique antique — sans doute l'ode de Pindare que Kircher venait de publier. Meibom, qui avait la voix fausse, s'exécuta de mauvaise grâce, et en voulut toute sa vie au médecin français du ridicule qu'il s'était donné ce jour-là.

Quoi qu'il en soit, Meibom fut le premier — et pendant deux cents ans le seul — à avoir publié d'après les manuscrits le texte grec original des principaux théoriciens de l'Antiquité ; son édition des *Antiquæ musicæ auctores septem* (1652) accompagnée de notes et d'une traduction latine, est encore utilisée aujourd'hui, malgré ses erreurs et ses corrections excessives.

C'est à partir de cette publication que l'histoire de la musique grecque put sortir de l'ornière des dissertations fantaisistes et entrer dans la phase constructive des discussions autorisées. Celles-ci du reste ne tardèrent pas : dès 1657, un mathématicien anglais, John Wallis, répliquait à Meibom par une critique de ses travaux, mais cette fois la critique cessait d'être simple énoncé d'opinions subjectives et prenait un tour véritablement scientifique. C'était tout un chapitre de l'histoire de la musique — celui de sa préhistoire fantaisiste — qui se fermait. Celui qui lui succédait allait relever de critères tout différents. L'histoire de la musique grecque allait tenter de succéder à son roman.

Il faudra, du reste, cent cinquante ans encore pour que ce chapitre nouveau s'ouvre définitivement. Tout adversaires qu'ils fussent, Meibom et Wallis ont été des précurseurs. Inaugurée par eux, la musicologie de l'antiquité grecque ne se poursuivra réellement que vers 1820, avec Bœckh, Bellermann, Westphal, etc. Entre-temps, les anciens mirages de rénovation par les intervalles ou les genres s'éteindront doucement, se réveillant de temps à autre — on verra Rameau lui-même s'y laisser séduire ; mais ils auront perdu l'ardeur de l'actualité. D'autres appels du passé sollicitent maintenant les esprits. Nous allons voir que leur histoire n'est pas moins curieuse.

5

LE XVIIIe ET LE XIXe SIÈCLE A LA RECHERCHE DU MOYEN AGE

Les divagations sur l'Antiquité avaient rempli le XVIe et le XVIIe siècle. Celles sur le Moyen Age vont occuper tout le XVIIIe et le XIXe siècle. La recherche méthodique de l'une n'a guère plus de cent ans ; celle de l'autre en a à peine cinquante ; encore n'a-t-elle transpiré hors du petit cercle des spécialistes que depuis une vingtaine d'années.

Si l'on en excepte, un peu, le chant grégorien, les jeunes musiciens qui, vers 1930, faisaient leurs études au Conservatoire ignoraient absolument qu'il pût exister une musique médiévale digne de quelque attention, et s'imaginaient de bonne foi avoir touché le tréfonds de la préhistoire en alignant quelques quintes à vide ou en supprimant quelques sensibles dans un exercice de cantate de Rome. Nous ignorions à cette époque, non seulement les quelques essais d'auditions donnés par des initiateurs tels qu'Amédée Gastoué ou Félix Raugel, mais jusqu'à l'existence des textes.

Il faut songer que le XIXe siècle en était encore à lire la notation médiévale traduite en rondes, et à s'indigner du peu de goût que trahissait une telle notation.

Ouvrons au hasard des ouvrages qui, il y a peu de temps encore, faisaient autorité : voici, en règle générale, ce que nous y lisons :

« La première tentative harmonique (?) de superposer deux sons, mais hélas ! en rapport de quarte ou de quinte...

avait pour nom diaphonie ou organum : à présent on dirait cacophonie. Nous n'y pouvons voir qu'une erreur qui a retardé de quelque chose comme cinq siècles l'évolution musicale » (LAVIGNAC, *La Musique et les musiciens*, éd. de 1942, p. 455).

« Quelle bizarrerie, quelle dureté, du moins pour nos oreilles modernes, dans ces ensembles à deux voix d'où les tierces étaient presque toujours exclues !... Les dissonances, qui furent plus tard admises dans l'organum, ne contribuèrent pas à en adoucir la rudesse » (LANDORMY, *Histoire de la musique*, éd. revue de 1946, p. 22).

« Nous savons avec certitude que ces compositions bizarres étaient chantées à l'église... mais il nous est difficile de goûter la valeur musicale d'un tel art. Les pièces publiées... sonnent à notre oreille musicale un peu comme la lecture du fameux serment de Strasbourg. Tout ce qu'on peut dire, en conscience, c'est que Pérotin a le sentiment juste du contrepoint, car habituellement il paraît s'appliquer à donner aux parties des mouvements contraires. Mais sa matière est étrangement dure ! » (COMBARIEU, *Histoire de la musique*, éd. de 1920, pp. 365-366).

Ouvrons maintenant à la même page des livres récents :

« Le nouvel art polyphonique trouve son apogée à la fin du XIIe siècle avec Léonin et au début du XIIIe avec Pérotin-le-Grand : ce sont les deux premiers grands noms de l'histoire de la musique... L'œuvre de Pérotin nous révèle un prodigieux musicien dont certaines œuvres, comme le grand *Viderunt omnes* à quatre parties, font aujourd'hui encore une impression bouleversante » (Roland DE CANDÉ, *Ouverture pour une discothèque*, 1956, p. 29).

« Cet accouplement (de lignes mélodiques) n'est plus un simple calcul cérébral, mais une œuvre d'art. C'est un jeu d'arabesques où l'emploi des mouvements contraires allège et équilibre le profil ondulé des parties qui s'éloignent et se rapprochent... » (Émile VUILLERMOZ, *Histoire de la musique*, 1949, p. 50).

« L'Ars Antiqua, illustré par Pérotin, avait la claire rudesse, la noblesse de contours et la nudité abstraite qu'on trouve à la fois dans l'architecture des premières cathédrales et la

théologie scolastique » (Roland MANUEL, *Plaisir de la musique*, II, 1950, p. 101).

On voit combien le ton a changé, et depuis combien peu de temps.

C'est qu'il y a peu de temps en effet que l'on s'est aperçu que le Moyen Age, en dépit du nom stupide dont l'avait affublé le XVIIIe siècle, n'était pas seulement une ère de transition, mais une époque vivante, extraordinairement attachante et féconde. Moins de temps encore qu'on a pu baser ses jugements sur autre chose que sur des fables puériles. Dans l'immense corpus de celles-ci, l'histoire de la musique a tenu, nous allons le voir, un rang fort honorable.

Pour l'humanisme du XVIe siècle — et le XVIIe le continua sur ce point — la musique qui avait pu exister entre l'Antiquité et lui-même ne présentait, par définition, aucune espèce d'intérêt. Nous avons dit que la musique, jusqu'au XVIIIe siècle, fut exclusivement un « produit saisonnier ». Musique passée, musique morte. Celle de l'Antiquité fit exception à ses yeux, non par ce qu'elle avait pu être, mais en vertu du mirage universel de la Perfection antique. C'est en fonction de la musique moderne que l'étudièrent — ou crurent l'étudier — tous les fervents de l'Age d'or perdu. Peu importait l'âge intermédiaire, *medium ævum*, — le « Moyen Age ».

Au point où nous en sommes arrivés dans notre histoire, près de deux cents ans de dissertations autour de cette Musique perdue avaient fini par donner naissance à un vague sentiment historique. Nous avons assisté, à Stockholm, à la rencontre de Meibom et de Bourdelot, qui fut le premier à concevoir l'idée d'une Histoire générale de la musique ; histoire dont l'objet, selon l'optique du temps, sera encore essentiellement centré sur les deux pôles essentiels : la musique antique, la musique moderne. Sur les 14 chapitres de son ouvrage, l'Antiquité occupe les chapitres I à IX, la musique de son temps du chapitre XI à la fin ; le chapitre X n'est qu'une transition, bâclée sous le titre « De l'établissement de la Musique et des spectacles en France, depuis les premiers Gaulois, jusqu'à présent ».

Mais la grande nouveauté était que cette transition existât.

Il est vrai que, à en juger par ce que l'auteur trouve à

mettre dans ce chapitre, on n'a guère lieu de regretter qu'il ne soit pas plus étoffé. Charlemagne, y lit-on, ayant « jeté les premiers fondemens de cette fameuse Université de Paris (1)... il se forma une société de Musiciens, à l'imitation des anciens Bardes, qu'on appela les uns Trouverres ou Romanciers, qui composoient les Romans en rimes, c'étoient les Poëtes de ce temps-là ; les seconds étoient les Chanterres ou Menestrels, qui étoient les Musiciens qui composoient des airs pour chanter les Romances ; & le troisième Ordre étoit les Jongleurs ou Menestriers qui sont les Joueurs d'instrumens... » Bourdelot cite ensuite quelques noms de trouvères, qu'il dit avoir lus dans les *Antiquitez* de Fauchet et où figurent, à côté du roi de Navarre et de Thierry de Soissons les noms inattendus de Charles d'Anjou, frère du roi saint Louis, et de Marie de France (qui écrivit des lais narratifs, mais point de chansons), et à côté du vidame de Chartres et du châtelain de Coucy (références exactes) les « Queus » de la Marche et de Bretagne (Bourdelot a mal lu le mot *Quens* qui signifie Comte...) « Ces troupes de musiciens, continue Bourdelot, étoient gouvernées par les Poëtes qui faisoient des romances en rimes, qui furent d'abord inventez par un nommé Maître Eustache, qui fit celui de *Brut* en l'an 1300 » (2). Puis, après avoir en passant mentionné la Rioste *(sic)* (3), Bourdelot — dont jamais la première partie du nom ne fut si méritée — conclut par ce raccourci sublime : « Dans le recueil des chansons et vaudevilles, dont Olivier Basselin est le premier inventeur (4), les plus estimées sont celles du roi de Navarre (Thibaut de Champagne, 1201-1253) quoique les consonances en soient fort dures ; mais l'on n'en trouve pas une faite sur le vin. Je croi que c'est Baïf et Ronsard, qui ont songé les premiers à joindre l'Amour & Bacchus dans leurs chansons, à l'imitation d'Anacréon. » Après quoi, sans transition, notre « historien » passe à *La Chanson de Roland...*

(1) Elle fut constituée en 1200 par Philippe-Auguste et reçut ses statuts en 1215.

(2) Le roman de Brut, qui est de Wace, est daté de 1155.

(3) Ludovico ARIOSTO, dit l'ARIOSTE (1474-1533), auteur de l'*Orlando furioso*, l'un des principaux poètes de la Renaissance italienne.

(4) Olivier Basselin est du XVe siècle.

Bourdelot avait une excuse posthume : il était mort en 1685. On peut être moins indulgent envers Jean-Jacques Rousseau, qui acheva son *Dictionnaire de musique* en 1764, et n'en rivalise pas moins avec lui en fait d'inepties. Voici la notice qu'il consacre aux Troubadours à l'article « Chanson » :

Ce genre passa des Grecs aux Latins, et plusieurs odes d'Horace sont des *chansons* galantes ou bachiques... Les modernes ont aussi leurs *chansons* de différentes espèces, selon le génie et le goût de chaque nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe dans l'art de les composer... Ils se sont plu à cet amusement, et y ont excellé dans tous les temps, témoins les anciens troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, et le pays produit d'excellent vin : le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *chansons* de Thibault, comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siècle, mises en musique par Guillaume de Machault *(sic)*. Marot en fit beaucoup qui nous restent; et grâce aux airs d'Orlande (de Lassus) et de Claudin (de Sermisy ou Le Jeune?), nous en avons aussi plusieurs de la Pléiade de Charles IX (re-*sic*). Je ne parlerai point des *chansons* plus modernes, par lesquelles les musiciens Lambert, du Bousset, La Garde et autres ont acquis un nom... quoique non pas tous aussi célèbres que le comte de Coulanges et l'abbé de l'Attaignant...

Or, en 1764, on commençait à avoir quelques vagues lueurs, à défaut du restant de la musique médiévale, sur le chapitre des trouveurs.

En 1742, Levesque de la Ravallière avait pour la première fois publié avec leur musique quelques chansons de Thibaut de Champagne : « *Qu'on ne s'attende point*, dit-il dans son introduction, *que la musique ancienne offre aux oreilles les mêmes charmes que la moderne. Le goût varie selon les siècles; ce qui charmait alors paraîtra insipide par sa grande simplicité... A la vérité, la composition de la musique n'étoit aussi difficile ni aussi sçavante qu'elle l'est aujourd'hui... Une poésie parfaite fait naître une excellente musique. L'une et l'autre étoit, à peu de chose près, en proportion du mérite au temps de nos premières chansons... Le chant des anciens avoit bien moins*

d'étendue que celui d'aujourd'hui, où l'on s'occupe à faire beaucoup travailler la voix. »

Ce jugement avait été précédé d'un autre, similaire, émanant cependant d'un érudit fort estimable, l'abbé Lebeuf, chanoine d'Auxerre, dont la *Dissertation sur l'état des sciences en France depuis la mort du roi Robert jusqu'à celle de Philippe le Bel*, couronnée en 1740 par l'Académie, s'exprime comme suit sur les trouvères : « *On voit par de semblables chants, notés au XIIIe siècle selon la méthode de l'Arétin* (1), *qu'ils n'étoient guère mélodieux, ou qu'on laissait bien des agrémens à suppléer aux chantres... On peut en juger par les collections de cantiques vulgaires ou chansons françoises des XIIe et XIIIe siècles qui se trouvent à Paris dans quelques bibliothèques. Elles n'étoient que du chant grégorien.* »

En 1780, dans son *Essai sur la musique*, qui longtemps fit autorité, Jean-Benjamin de Laborde qui avait en mains le chansonnier de l'Arsenal, appartenant alors au marquis de Paulmy, publia, en les transcrivant tant bien que mal en notation moderne, la musique d'une dizaine de chansons, dont deux du châtelain de Couci, une de Raoul de Ferrières et une de Gautier d'Épinal. Son commentaire est curieux et rejoint celui de Lebeuf : « *Presque tous ces poètes*, dit-il, *composaient les airs de leurs chansons, mais ces airs n'étaient autre chose que du chant grégorien et même c'est tout simplement les chants d'église qu'ils parodiaient. A la fin d'un grand nombre de leurs chansons, on trouve les premiers mots de l'hymne dont l'air est celui de la chanson.* » Cette singulière explication repose sur une double bévue : Laborde a pris des motets pour des chansons, et la référence du ténor « pour l'indication de l'air sur lequel la pièce était composée » (2) !

(1) Guy d'Arezzo, à qui pendant des siècles on attribua en bloc tout ce que le Moyen Age avait produit en matière de théorie et de notation musicales.

(2) Cf. Th. GÉROLD, *Le Réveil en France, au XVIIIe siècle, de l'intérêt pour la musique profane du Moyen Age* dans *Mélanges La Laurencie*, Paris, Droz, 1933, pp. 223-224 et J. CHAILLEY, *La Musique du Moyen Age vue par les XVIIIe et XIXe siècles*, dans *Mélanges P. M. Masson*, Paris, Richard Masse, 1955, pp. 95-107. Le présent chapitre a fait à ce dernier article plusieurs emprunts, et y renvoie pour les références de détail qu'on n'a pas cru devoir reproduire ici.

Il est vrai que le même de Laborde croyait sincèrement que *La Chanson de Roland* avait été découverte par le marquis de Paulmy dans les fragments que celui-ci avait « *rassemblés* (et) *embellis de plusieurs couplets qui sont absolument dans le même esprit* (pour en faire) *une chanson charmante* (sic) » :

Soldats français, chantons Roland,
De son pays il fut la gloire, etc.

Or, voici qu'à partir de 1760 environ, on se met à ne plus mépriser les chansons du XIIIe siècle, et même à les citer avec sympathie comme ancêtres des romances que Jean-Jacques Rousseau commençait à mettre à la mode. Rousseau lui-même, à l'article « Chanson » de son *Dictionnaire de Musique*, en présente le singulier résumé qu'on a lu plus haut, et qui reste bien dans la ligne de l' « érudition » de Bourdelot.

Quoi qu'il en soit, il est certain que si l'ignorance de ces jugements revêt un tour assez plaisant, le ton n'en est plus sarcastique. Que s'est-il donc passé?

Il s'est passé ceci que, pour se mettre à l'unisson du mouvement littéraire qui a entraîné la vogue romantique du « style troubadour », devenue aiguë vers 1774 lors de la publication par l'abbé Millot de l'*Histoire des Troubadours* de Sainte-Palaye, des romances naïvement archaïsantes fabriquées de toutes pièces commencent à circuler sous le nom de chansons de trouvères, et valent à ces derniers une approbation qui eût bien surpris leurs auteurs supposés (cf. pl. III).

Ces pseudo-chansons médiévales sont le plus souvent de simples faux ; parmi leurs auteurs probables, tantôt pour les paroles et tantôt pour la musique, on trouve le marquis de Paulmy, bibliophile émérite qui eut peut-être Laborde à son service ; Moncrif, auteur peu connu, né en 1687 et mort en 1770 dont une romance a été publiée en 1774 dans les *Nouvelles historiques* de Baculard d'Arnaud, et dont les faux ont été reproduits en 1765 dans l'*Anthologie Françoise* de Monnet ; Papavoine, violoniste de l'orchestre de la Comédie Italienne qui devint en 1780 premier violon et « maître des pantomimes » à La Haye ; peut-être même Laborde lui-même, à qui Gérold attribue une chanson à 4 voix donnée

comme de Richard Cœur de Lion, et qui avait d'abord figuré dans un roman de 1705 : *La tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglais accompagnez d'historiettes et tirez d'une ancienne chronique composée par Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre,* d'une certaine demoiselle L'Héritier. Notons que c'est de ce roman, développement de la légende que nous avons relatée plus haut, et où Blondel de Nesles figure comme « maître de musique de Richard III », que s'est inspiré Sedaine pour écrire son *Richard Cœur de Lion,* rendu célèbre par la musique de Grétry.

Le rôle joué par Laborde dans cette histoire est assez singulier. S'il les a peu appréciés, il a connu, autant qu'on le pouvait à l'époque, la musique et le style littéraire des trouvères. Et pourtant, il n'éprouve aucune gêne à se ranger du côté des falsificateurs. Peut-être était-ce par fidélité au marquis de Paulmy, possesseur du manuscrit aujourd'hui à l'Arsenal, et qui comptait sur ce titre pour se faire une renommée littéraire d'adaptateur? Toujours est-il qu'après avoir, comme nous l'avons dit, publié le texte littéraire correct d'un certain nombre de chansons, dont trois de Colin Muset, et les avoir même traduites à peu près littéralement, il n'éprouve aucune gêne à présenter comme de cet auteur, traduit par M. le marquis de P. (lisez Paulmy), une romance rousseauiste comme *Robinet et Mariette* dont il ajoute avec quelque cynisme : « *C'est la plus ancienne chanson à danser qu'on connaisse.* »

Cette cocasse anthologie pourrait se poursuivre. A la page suivante, nous trouvons la « *romance chantée par la belle Yseult dans le roman de Tristan de Leonnois* », toujours traduite par le marquis, mais dont Laborde oublie de noter, comme il a le front de le faire une fois (une seule) : « *Nous n'avons pu retrouver l'original* », ce qui laisse entendre qu'il les a retrouvés pour les autres ! En voici, pour édification, la strophe finale :

L'hiver nous peint l'indifférence,
Pour nos cœurs il n'existe pas.
Les seules peines de l'absence
Sont nos glaces et nos frimas.

Viens les fondre par ta présence
Et par l'ardeur du sentiment,
Mon beau Tristan, (bis)
Mon cher Tristan.

L'exemple le plus typique de cette collaboration multiple et inavouée nous est donné par une chanson qui demeura célèbre, *Ah! belle blonde,* et que nous ne verrons pas passer par moins de 4 versions et 2 noms de trouvère différents. Elle est sans doute de Moncrif, qui dans son *Choix de Chansons,* la donne comme de Raoul de Soissons. La version originale, si j'ose dire, reproduite par Monnet, sera à nouveau publiée en 1855 par Weckerlin dans le deuxième volume des *Échos du temps passé.* Weckerlin, cette fois, dénonce la supercherie, mais n'en reproduit pas moins la mélodie en bonne place, en l'harmonisant à sa façon. De même Laborde la reprend dans son *Essai sur la musique,* mais, peu satisfait sans doute de la musique de Moncrif, il lui en substitue une autre plus touchante à son sens par l'abondance des roulades et des trilles à point d'orgue. Il la présente à 4 voix, mais dans une harmonisation tellement maladroite qu'on a peine à croire, comme le voudrait Gérold, qu'elle soit de sa main. Après quoi les goûts évoluent quelque peu, et nous la retrouvons, cette fois travestie en romance de plus pur style Empire, sous le nom de Thibaut de Champagne, avec basse chiffrée, dans plusieurs ouvrages du trop célèbre Castil-Blaze (1), notamment dans son opéra - pot-pourri *La Forêt de Sénart* et en appendice du premier volume de son lamentable *Dictionnaire de musique moderne,* en 1821 (pl. IV *a*).

Pour impudemment apocryphes que soient de telles chan-

(1) Castil-Blaze est cet ancien notaire de Cavaillon (Vaucluse) devenu critique musical à *La Revue de Paris,* aux *Débats* et au *Constitutionnel,* à qui l'on doit, entre autres, le travestissement du *Freischütz* en *Robin des Bois.* C'était là de l'ingratitude envers Weber, car sans le savoir, ce dernier avait assuré le succès d'un chœur de *La Forêt de Sénart,* que Castil-Blaze avait eu le toupet de présenter comme « tiré d'un opéra de Weber » : exécuté comme tel à la Société des Concerts du Conservatoire, il avait été, dit Fétis, « redemandé souvent, et toujours applaudi avec enthousiasme, comme une production originale de l'auteur du Freischütz. »

sons, elles ont parfois un point de départ littéraire, sinon musical, dans l'œuvre des trouvères, travestie à la mode du jour. Gérold a signalé dans la seconde strophe d'une chanson de Thibaut, *De nouviau m'estuet chanter*, deux vers où Moncrif pourrait avoir pris l'idée de la romance qu'il attribue au poète : « *Las si j'avais pouvoir d'oublier.* » *Ah! belle blonde*, à son tour, peut, avec quelque bonne volonté, passer pour la paraphrase de la 4e strophe d'une chanson de Raoul de Soissons : *Chanson m'estuet et faire et commencer.*

Voici la 1re strophe de la romance de Moncrif où l'archaïsme du dernier mot devait sans doute servir de cachet authentifiant :

Ah! belle blonde
Au corps si gent,
Perle du monde
Que j'aime tant,
D'une chose ai bien grand désir
C'est d'un doux baiser vous tollir.

L'opéra et l'opéra-comique ne pouvaient rester en deçà de si belles découvertes. Dans son opéra-ballet *L'Union de l'Amour et des Arts*, en 1773, Étienne Joseph Floquet, musicien aixois qui tenta un moment de se poser en rival de Gluck, consacre la 3e entrée à une « pastorale héroïque » intitulée *La Cour d'amour ou les Troubadours*, qui met en scène les amours romanesques du chevalier Floridan et de la belle Aglaé, présidente de la Cour d'amour au milieu des « troubadours dansants ». Le livret, signé Devaux, était en réalité de l'abbé Lemonnier (1).

Avec Sedaine et Grétry, le pseudo-moyen âge devait faire sa véritable entrée au théâtre lyrique. Avant même le célèbre *Richard Cœur de Lion*, Grétry présentait à Versailles devant Leurs Majestés, le 30 décembre 1779, *Aucassin et Nicolette ou les mœurs du bon vieux temps.* Il nous avertit dans ses *Mémoires* que son but a été de « *mettre en opposition l'antique avec le moderne* ». L'ouverture d'*Aucassin* doit, dit-il, « *reculer d'un siècle les auditeurs* ». Il est vrai qu'avec un siècle, nous

(1) Voir sur Floquet l'excellente thèse, encore inédite, de Marie Briquet.

sommes encore loin de compte, mais l'intention est là, et la critique prouva qu'il avait atteint son but en se renfrognant devant des archaïsmes pourtant bien anodins.

Quant à Richard Cœur de Lion, Grétry écrit, à propos de la fameuse romance, dont le texte était sans doute, non de Sedaine, mais du marquis de Paulmy, déjà nommé : « *Les mêmes réflexions m'engagèrent à faire dans le vieux style, pour qu'elle tranchât sur tout le reste. Ai-je réussi? Il faut le croire, puisque cent fois on m'a demandé si j'avois trouvé cet air dans le fabliau qui a procuré le sujet.* »

Tel était encore l'état des connaissances dans l'ensemble du public au XIXe siècle, où pastiches et faux documents continuèrent à prospérer, joignant cette fois les troubadours aux trouvères. L'un des plus ingénieux artisans de cette supercherie fut Fabre d'Olivet. Hanté de l'obsession des poèmes d'Ossian, ce singulier encyclopédiste, féru d'occultisme, avait rêvé d'être le Mac-Pherson français de la langue d'oc. En 1799, il publia coup sur coup, d'abord un roman-troubadour, *Azalaïs et le gentil Aimar*, qu'il prétendait traduit d'un ancien manuscrit provençal, puis, en 1804, un mélange de romans, de dissertations et de poésies de son cru sous le titre *Le Troubadour, poésies occitaniques du XIIIe siècle, traduites et publiées par Fabre d'Olivet.* Les musiciens continuèrent à juger sur pièces falsifiées, mais bientôt une évolution assez sensible, motivée surtout par les premières publications de De Coussemaker, allait se faire sentir.

Avec Jean-Baptiste Weckerlin, nous abordons en effet un autre stade. A la supercherie va se substituer de bonne foi ce que nous pourrions appeler la « *documentation retouchée* ». Compositeur médiocre, mais chercheur consciencieux et passionné, cet ancien apprenti-ingénieur alsacien, qui suivit les cours de mécanique du constructeur de l'horloge astronomique de Strasbourg, Schwilge, s'enfuit de chez ses parents à vingt-trois ans, en 1843, pour faire ses classes au Conservatoire chez Elwart et Halévy, fonda une société de concerts historiques, *Cæcilia*, et devint bibliothécaire du Conservatoire. Il fut l'un des premiers à s'adonner méthodiquement à la recherche des chansons populaires françaises, vers lesquelles, en 1852, l'enquête nationale ordonnée par le ministre Ampère,

fils du grand physicien, avait opportunément tourné l'attention. Il réunit une imposante documentation, et par ses publications, soit seul, soit avec Champfleury, se classa comme l'un des premiers artisans de la conservation folklorique française. C'est donc sous cet angle pseudo-folklorique que lui apparaissaient les mélodies de nos trouvères, pour lesquelles le mot « chanson » ajoutait encore à la confusion. Lui-même compositeur de romances, son attention s'était portée par goût sur les romances, brunettes ou madrigaux pastoraux du XVIIIe siècle, qu'il avait harmonisés correctement et sans originalité : dès lors et sans penser à mal, il se trouvait enclin à ramener au même style les mélodies plus anciennes ; il en détruit la modalité par des altérations intempestives, que souligne un accompagnement de romance assez plat. Il n'en fut pas moins l'un des promoteurs d'une nouvelle popularité basée cette fois sur des documents déformés, mais d'existence réelle. C'est ainsi qu'en 1872, il fit entendre à la Société des Compositeurs de musique, pour la première fois, la musique du *Jeu de Robin et Marion*, considéré alors, comme l'écrivait Fétis en 1866, comme « *le plus ancien opéra-comique qui existe et dont il* (Adam de la Halle) *est l'auteur* » (1).

Jusqu'à présent, il n'a été question que de chansons de trouvères ou de troubadours. On ignorait complètement qu'il pût y avoir autre chose, et notamment une littérature musicale latine non grégorienne (2). En 1738 cependant, Lebeuf, dans une *Dissertation sur le lieu où s'est donnée en 841 la bataille de Fontenoy*, attirait l'attention sur l'une des pièces historiques du ms. 1154 provenant de la bibliothèque de S. Martial de Limoges, et par là sur toute la littérature qui

(1) Opinion demeurée classique, et qui n'est pas totalement fausse si on tient compte de l'évolution historique ; mais qui devient un énorme contresens si, comme ce fut le cas, on y voit le prototype inchangé des opéras-comiques du type Sedaine...

(2) Un cas typique est celui du manuscrit dit de La Clayette, étudié et copié par La Curne de Sainte-Palaye vers 1773, puis réputé perdu. La copie ne parle que de « chansons françaises » sans même signaler l'existence de musique. Or ce manuscrit vient d'être retrouvé ; c'est un manuscrit de conduits et surtout de motets latins, français et mixtes, à 2, 3 et 4 voix. Voir sa description, par Albi ROSENTHAL, *Le manuscrit de La Clayette retrouvé*, dans Annales Musicologiques, I, 1953, pp. 105-130.

suivit. En 1784, Martin Gerbert, baron de Hornau, prince abbé de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire, après avoir entretenu avec le P. Martini, de Bologne, le maître de Mozart, une ample correspondance scientifique, publiait le premier recueil de documents utilisables pour l'étude de la musique médiévale : les trois volumes de ses *Scriptores*, qui, malgré leurs erreurs, n'ont pas encore été remplacés, plus quelques documents anciens dans son ouvrage *De Cantu ecclesiastici*. Des érudits locaux commençaient à tirer de l'oubli, au hasard de leurs recherches, telles ou telles pièces isolées. En 1852, paraissait le premier ouvrage sérieux de musicologie médiévale, l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age* d'Edmond De Coussemaker, auteur déjà en 1841 d'un mémoire un peu prématuré sur Hucbald et sur ses traités de musique.

Né à Bailleul, entre Lille et Hazebrouck, en 1795, ayant fait des études de violon, de violoncelle, de chant et d'harmonie d'abord à Douai, puis à Paris, élève entre autres de Reicha et de Victor Lefebvre, avoué à Douai, puis juge de paix à Bergues, juge successivement à Bergues, Hazebrouck et Lille, conseiller général du Nord, auteur également d'ouvrages de droit, de philologie et d'histoire locale, collecteur avisé du folklore flamand de France, cet « *un nommé de Coussemaker* », comme l'appelait récemment la malencontreuse traduction française du *Mozart* de Paumgartner, nous a laissé, dans le fatras et les erreurs de détail inhérents aux premières découvertes trop abondantes, une somme de documents et une intuition de la méthode extraordinaires pour son temps.

Précurseur, De Coussemaker n'avait malheureusement pas formé de continuateur et pendant longtemps son immense défrichage ne fut pas continué. Il fallut attendre les alentours de 1900 pour le voir poursuivi avec une constance qui depuis ne s'est jamais ralentie.

6

LE XIX[e] SIÈCLE A LA RECHERCHE DE LA RENAISSANCE

Wallis avait précédé de cent soixante ans ses continuateurs dans la recherche de la musique antique, De Coussemaker d'une cinquantaine d'années les siens dans celle de la musique médiévale. On pouvait croire que la musique du XVI[e] siècle était suffisamment proche pour que sa connaissance parvînt jusqu'à nous sans cassure du même ordre. C'eût été trop beau...

Le XVII[e] siècle était déjà bien entamé quand disparurent les derniers maîtres français de la Renaissance : Costeley en 1606, du Caurroy en 1609, Mauduit en 1627. Ce dernier avait travaillé en collaboration, pour des ballets de cour, avec des musiciens du « nouveau style », et avait eu pour ami le P. Mersenne, dont nous avons vu le rôle dans l'histoire de la musique du Grand Siècle. Leur style se continuait sans modification essentielle chez les madrigalistes anglais comme chez les polyphonistes ibériques, ou même italiens comme Lotti (qui vécut jusqu'en 1740). Et pourtant, à partir de 1661, date où Lully devint surintendant de la musique de Sa Majesté Louis Quatorzième, chacun savait en France, comme A B C de l'histoire de la musique, que celle-ci, à peine sortie d'une enfance ténébreuse, avait enfin trouvé son point d'aboutissement définitif grâce à l'Incomparable-Monsieur-De-Lully, et que rien de ce qui avait précédé ce grand homme

ne méritait de survivre dans la mémoire des hommes. Ils s'empressèrent donc de l'oublier.

En musique comme ailleurs, « enfin Malherbe vint. » Le rapprochement n'a pas attendu notre époque pour être effectué. L'un des musiciens les plus érudits de son temps, le chanoine Sébastien de Brossard, qui fut en 1700 maître de chapelle à Meaux, établissant en 1725 un catalogue et rencontrant des sonnets de Ronsard mis en musique par l'un de ses musiciens les plus éminents, Guillaume Boni, rédige sans sourciller la notice suivante :

Les vers ou les paroles qui passoient pour excellentissimes dans leur tems, paroissent maintenant pitoyables. Malherbe n'avoit pas encore donné les moyens de polir la poésie françoise et de la rendre harmonieuse (1).

La musique que le S[r] Boni y a appliquée est à peu prez et à proportion la même chose. Elle est du stille que les Italiens appellent madrigalesco, mais selon la coutume des vieux maîtres de France harmonieuse à la vérité et régulière, mais pesante, très peu chantante, sans basse continue, sans séparation de mesure, etc.

Cela pouvoit alors avoir quelque légère apparence de vérité, mais à présent à peine, sur dix mille oreilles, en trouveroit-on une ou deux favorables à Ronsard et à son musicien.

Quant au bénédictin dom Philippe-Joseph Caffiaux, de la Congrégation de Saint-Maur, tout ce qu'il trouve à dire sur Palestrina, dans la monumentale *Histoire de la musique* qu'il avait annoncée (mais non publiée) en 1756, et dont Fétis, en quatre colonnes, loue « la soigneuse érudition », c'est que le P. Kircher fait mention d'un certain « Pierre Aloysius de Préneste, dont les compositions étoient si parfaites selon lui, qu'on ne peut rien y ajouter ». Il est vrai, ajoute pour son

(1) Témoins sans doute les vers qu'il écrivit pour le compositeur Pierre Guédron en l'honneur du mariage d'Anne d'Autriche :

Cette Anne si belle
Qu'on vante si fort,
Pourquoy ne vient-elle?
Vrayment elle a tort.

Son Louys soupire
Après ses appas, etc.

compte Michel Brenet, que Dom Caffiaux, en revanche, « est instruit de l'orgue des chats et qu'il parle avec détails d'un automate admirable qui représentait un squelette pinçant de la guitare » (1)...

Il fut donc entendu une fois pour toutes que la musique avait commencé avec Lully. Toute notre admirable école franco-flamande fut rayée du souvenir, comme l'avaient été ses devanciers depuis Pérotin. Bourdelot, après avoir avoué qu'il « passe les règnes de bien des rois, faute d'avoir rien à dire de remarquable depuis saint Louis touchant la musique, jusqu'au règne de François I[er] », ne relève pour le XVI[e] siècle que ses fêtes, ses tournois et l'invention du jeu de tric-trac ; entre Robert le Pieux et le violoniste du Manoir, roi des violons qu'il signale pour 1672, il ne trouve pas un seul musicien à citer, hors les trouvères que nous avons mentionnés, et, on ne sait trop pourquoi, Eustache du Caurroy...

L'attention faillit pourtant être attirée un jour sur cette musique lorsqu'on raconta avec admiration que Mozart, assistant à un office de la chapelle Sixtine — qui, par exception, en conservait une partie du répertoire — avait noté d'audition, au fond de son chapeau, le *Miserere* d'Allegri (né en 1582) dont la chapelle interdisait la communication pour s'en réserver l'exclusivité (2). Mais si on retint la prouesse du jeune musicien, on n'alla pas jusqu'à déborder l'anecdote pour s'intéresser au morceau lui-même, et, après lui, au répertoire qu'il représentait.

Du reste, est-on bien sûr que ce que Mozart entendit était du pur style XVI[e]? Mendelssohn, en 1831, relate dans sa

(1) *Palestrina*, p. 132.

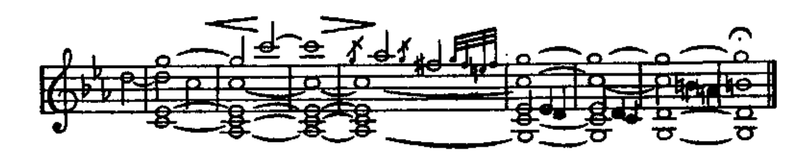
(2) Ceci est la légende, assez invraisemblable, répandue par Léopold Mozart. Wolfgang a raconté lui-même l'histoire en termes plus plausibles. Rentré chez lui après l'office, il s'appliqua à noter le morceau de mémoire, puis chercha à le réentendre pour vérifier, plaçant sa copie dans son chapeau pour ne pas attirer l'attention. Plusieurs offices se suivirent sans qu'on rechantât ce *Miserere*. Enfin, il le réentendit et put constater qu'il n'avait fait que de menues erreurs. Il n'est pas question d'interdiction, au contraire, puisque l'exploit, colporté dans Rome, valut à l'enfant de multiples félicitations. Il les méritait tel quel, sans avoir besoin des enjolivements du père-barnum...

correspondance comment il entendit à son tour ce fameux *Miserere* :

On réserve les meilleures voix pour le *Miserere*, qui se chante avec grandes variations, avec des decrescendo et des crescendo qui vont du piano le plus doux à la plus puissante émission de voix... On adapte à chaque morceau les mêmes « embellimenti ». Il y en a un particulier pour chaque accord différent, de sorte que la composition ne paraît guère... Là où se trouve cette suite d'accords :



au lieu de la chanter ainsi que je viens de la noter, ils chantent :



Imaginez l'accueil que recevrait aujourd'hui un chef de chœur qui ferait chanter un motet de Palestrina selon ces principes ! C'est pourtant ainsi que cette musique était exécutée.

A Rome, Mendelssohn avait rencontré un jeune pensionnaire de la Villa Médicis, où il venait d'arriver précédé d'une solide réputation d'extravagance, bien méritée à la vérité ; il se nommait Hector Berlioz. Berlioz a lui aussi été entendre les chanteurs de la Sixtine. Et il s'est demandé, dans ses Mémoires, « si on peut donner le nom de compositeurs à des musiciens qui passaient leur vie à compiler des successions d'accords comme celle-ci, qui fait partie des *Improperia* de Palestrina » (suit la citation d'un faux-bourdon). Trente ans plus tard, dans les *Soirées de l'orchestre*, il rangera encore parmi « les plus grands cauchemars qui se puissent nommer » « le vieux théoricien, qui trouve partout des fautes d'harmonie ; le découvreur d'anciens manuscrits, devant lesquels il tombe en extase ; le défenseur des règles de la fugue ; l'admirateur

de l'orgue, de la Messe du Pape Marcel, de la Messe de l'Homme Armé, des chansons de geste ». A la même époque, rendant compte d'un livre de Joseph d'Ortigue sur « la musique à l'église » (compte rendu inséré dans *A travers chants*), il nous donne un spécimen de la « connaissance » qu'avaient les musiciens d'alors des chefs-d'œuvre de la Renaissance :

On sait jusqu'à quel degré de cynisme et d'imbécillité étaient parvenus les anciens contre-pointistes qui prenaient pour thèmes de leurs compositions dites religieuses des chansons populaires dont les paroles grivoises et même obscènes étaient connues de tous et qu'ils faisaient servir de fond à leur trame harmonique pendant le service divin. On connaît la messe de l'Homme armé. La gloire de Palestrina est d'avoir fait disparaître cette barbarie.

Citation qui prend tout son sel si l'on sait que Palestrina, précisément, a écrit comme tout le monde une Messe de l'Homme Armé ; on s'est même aperçu tout récemment que la fameuse Messe du Pape Marcel, dont une légende tenace, propagée en 1828 par l'abbé Baini, a fait le prototype d'une musique polyphonique « épurée », dont la miraculeuse audition aurait sauvé la musique sacrée d'une menace d'interdiction mijotée par le Concile de Trente, est en réalité, avec le titre en moins, une Messe de l'Homme Armé (1) !

Du moins, vers 1830, la chapelle pontificale, seule en Italie (comme le note Berlioz) et probablement seule en Europe, avait-elle conservé à la fois la tradition du chant *a cappella* (d'où cette expression) et une partie du répertoire religieux de la Renaissance, même si elle l'agrémentait des *embellimenti* dont nous avons donné un exemple. Mais ce répertoire avait singulièrement rétréci. Les Franco-Flamands de l'école de Josquin des Prés et même de Lassus, qui à l'époque de Palestrina en formaient le fonds presque exclusif, en avaient à peu près disparu : seul surnageait parmi eux, auréolé d'un culte quasi mystique, leur tardif disciple Palestrina, qui se voyait attribuer en bloc l'invention de tout ce qu'ils avaient mis deux siècles à acquérir et à perfectionner ; tout juste à ses côtés tolérait-on en second le grand Espagnol Victoria

(1) J. Samson, *Palestrina ou la poésie de l'exactitude*, 1939, p. 177.

(on disait, à l'italienne, Vittoria), peut-être parce que sa carrière avait été en grande partie romaine. L'un des grands artisans de cette légende fut un maître de chapelle de la Sixtine, l'abbé Baini, déjà nommé : figure singulière, qui vivait à ce point en communion avec son Palestrina — dont il écrivit une hagiographie romancée — qu'il composait sa propre musique comme s'il eût été son contemporain et soupçonnait si peu qu'il pût y en avoir une autre qu'il confia un jour à Berlioz scandalisé « qu'on lui avait parlé d'un jeune homme de grand avenir nommé Mozart ».

On s'explique dès lors la légende, encore vivace, qui entoure Palestrina. Palestrina fut certes l'un des grands compositeurs de la Renaissance, mais son œuvre est plutôt retardataire sur son temps. Contemporain des madrigalistes de la première génération, des Gabrieli, de Cyprien de Rore, de Guerrero, de Claude Le Jeune, il fait figure près d'eux d'académiste attardé, si l'on songe qu'il connut les premiers madrigaux de Monteverdi, et que ses qualités se retrouvent à un degré au moins égal chez les maîtres auxquels il a succédé, de Josquin des Prés à Roland de Lassus. Or Palestrina passe volontiers non seulement pour l'un des maîtres de son style, ce qu'il est réellement, mais pour son modèle et son initiateur, ce qu'il n'est pas :

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie...
Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve
Sont nés de votre souche et faits de votre sève;
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels...
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores!

Ainsi chantait Victor Hugo en 1837 (1). Alfred de Musset, sur les mêmes rimes, renchérissait dans *Lucie :*

Fille de la douleur, harmonie! harmonie!
Langue que pour l'amour inventa le génie!
Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieux...

(1) *Que la musique date du XVI*e *siècle* (dans *Les Rayons et les Ombres*).

Cet historique sommaire est sans doute fâcheux sous la plume de deux compatriotes des maîtres qui ont formé Palestrina pendant deux cents ans au moins (1). Il n'en est pas moins le reflet d'une croyance générale dont les dernières traces commencent à peine à disparaître.

La redécouverte de l'Antiquité avait commencé par des spéculations théoriques ; celle du Moyen Age par la lecture de manuscrits à titre purement documentaire. Celle de la Renaissance se fit par une tout autre voie : par la pratique de la diffusion vivante.

A l'origine de ce mouvement, nous trouverons un nom à résonance historique : celui d'un fils du maréchal Ney, Joseph Napoléon, prince de la Moskowa. Né en 1803, Joseph Ney adorait la musique, et rêvait d'être compositeur et chef d'orchestre. Il subit l'influence de l'homme qui fit le plus en France pour une renaissance dont d'autres cueillirent les lauriers : Alexandre Choron, fondateur en 1817 d'une « École de musique classique et religieuse » qui devait trouver son prolongement dans l'école Niedermeyer. Déjà Choron avait organisé, en marge de la vie musicale officielle, des concerts bien différents des autres ; il avait fait entendre du Bach, du Hændel et même du Palestrina. Nommé directeur de l'Opéra, il ne put y rester plus d'un an, car il avait semé la panique en annonçant des réformes profondes. La révolution de 1830 avait anéanti ses efforts et Choron était mort en 1834, apparemment sans avoir réussi sa propre révolution musicale. Mais d'autres allaient prendre sa suite. En 1843, Joseph Ney fondait la « Société de musique vocale religieuse et classique ». Sa haute situation sociale lui donnait des atouts ; le plaisir

(1) L'inventaire du répertoire de la chapelle Sixtine avant Palestrina n'a pas été, croyons-nous, publié. Félix Raugel, ayant eu l'occasion de consulter ce fonds, nous a fait part de sa stupéfaction de constater que la quasi-totalité (il dit même la totalité) des compositeurs en cause étaient des Français ou des Franco-Flamands. On rappelle en outre que Palestrina fut l'élève d'un Français, Firmin le Bel, et que son style est beaucoup plus proche de celui de son aîné Roland de Lassus que de ses contemporains madrigalistes, voire même de son ami Victoria, héritier d'une tradition de romantisme espagnol qui remonte à Cristobal Moralès, contemporain à Madrid du flamand Nicolas Gombert.

qu'il éprouvait à diriger les concerts le stimulait. Il agit en mécène et en homme de goût. Il fit rechercher pour ses auditions des œuvres inconnues des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, et en finança l'édition. Le choix ne manquait pas : tout était inconnu. Ainsi vit-on apparaître pour la première fois les noms de Josquin, Janequin, Costeley. Les concerts du prince de la Moskowa, destinés à un petit public d'invités, eurent un retentissement plus mondain que musical ; les musiciens ne s'y intéressèrent pas. Ses éditions, prématurées quant à l'outillage musicologique aujourd'hui nécessaire, durent être refaites par la suite. Elles n'en avaient pas moins le mérite d'exister, et peu à peu, on se prit à soupçonner vaguement l'existence de quelque chose. En Allemagne, un mouvement similaire était né à Ratisbonne sous l'impulsion de Karl Proske, à qui le 9 septembre 1830 un rescrit royal de Louis Ier de Bavière avait donné un véritable blanc-seing. En 1865, un organiste belge, Robert van Maldeghem, entreprit une publication monumentale, le *Trésor musical*, dont 29 volumes parurent jusqu'en 1893. Près d'un millier de pièces religieuses et profanes virent ainsi le jour : à l'heure actuelle, l'édition de Maldeghem, fort insuffisante du point de vue critique, est encore la seule où l'on puisse trouver facilement certaines pièces importantes de la musique du XVIe siècle. En 1892, Charles Bordes, nommé deux ans auparavant maître de chapelle à Saint-Gervais, instituait les « Semaines saintes de Saint-Gervais » où l'on chantait pour la première fois en France, face au grand public, de la musique du XVIe siècle. Devant le succès obtenu, il fondait l'Association des Chanteurs de Saint-Gervais, donnant cette fois également des concerts de musique profane, et publiait des textes en feuilles volantes d'un prix accessible, grâce à l'appui de la Schola Cantorum, dont il avait été en 1894 l'un des trois fondateurs, avec Guilmant et d'Indy. Peu de temps auparavant, avait commencé à travailler dans l'ombre l'homme qui devait jouer

un rôle décisif dans la renaissance de la Renaissance, Henry Expert.

Expert approchait alors de la trentaine (il était né à Bordeaux le 12 mai 1863), et se destinait, contre la volonté de ses parents, à devenir compositeur. Grâce à Reyer, compositeur d'opéras post-wagnériens alors en renom, il était entré comme élève à l'école Niedermeyer, qui se trouvait rue Fontaine-Saint-Georges, aujourd'hui rue Fromentin, non loin des « remparts de Clichy » et, raconte son condisciple le Toulousain Henri Büsser, avait séduit tout le monde « par sa verve imagée de jeune Bordelais ». Sur l'initiative du prince de la Moskowa, Niedermeyer, dès 1853, avait pris l'habitude de réunir ses élèves en chorale, et l'on chantait, accompagné au piano ou à l'orgue, du Bach, du Mozart, du Hændel, et même du Wagner ; *a cappella*, du Palestrina et du Lassus. Dans sa petite chambre de pensionnaire dénuée de tout confort, Expert se levait tous les jours à quatre heures et travaillait jusqu'à onze heures du soir. Cette musique du XVIe siècle, que ses condisciples et lui étaient alors presque seuls à fréquenter, exerça sur lui une étrange fascination, et il demanda au directeur de l'École, Gustave Lefèvre, comment il pourrait faire pour mieux la connaître. Lefèvre l'envoya alors à Henri Lavoix, conservateur adjoint à la Bibliothèque nationale, qui lui mit entre les mains des messes de Josquin des Prés et une collection de chansons françaises imprimées par Attaingnant. « En ouvrant pour la première fois ces précieux volumes, a raconté lui-même Expert, je fus désemparé. Chaque partie chorale était publiée en un volume différent et en une notation carrée et losangée, mêlée de ligatures, de propositions, de points de division, de perfection, d'augmentation, sans barres de mesures, sans indication de rythme ; la poésie également était remplie d'abréviations. » Ses demandes d'explication demeurèrent vaines. Sans interrompre ses études de

composition, qu'il acheva avec César Franck et Gigout, relate Bernard Loth, il vécut, modeste travailleur, presque ignoré, dans les bibliothèques, compulsant de volumineux dossiers, des manuscrits poussiéreux. « A chaque pas — c'est ici Expert qui parle — de nouveaux obstacles surgissaient. Une partie d'un chœur était à Paris, les autres en Italie ou en Norvège. Je dus faire venir des volumes des quatre coins de l'Europe. ... Dès que j'étais en possession de ces volumes, qu'on me prêtait pour un temps relativement court, avec quelle obligeance! je photographiais chaque page et la classais. Par la suite j'adoptai un système qui me permit de photographier quatre pages à la fois et d'obtenir ainsi 96 clichés à l'heure. »

Ce genre de travail est aujourd'hui bien familier aux musicologues : ils disposent de répertoires internationaux, d'organisations perfectionnées de prêt et d'ateliers photographiques bien outillés. Rien de tout cela n'existait à l'époque (1), et l'on se rend compte du travail colossal ainsi effectué par ce chercheur infatigable, qui abandonna pour ce labeur ses rêves de composition, y engloutit sa fortune, entreprit parallèlement à la recherche des textes celle des traités permettant une transcription fidèle — travail aujourd'hui complété et perfectionné par des dizaines de savants de tous pays — et, dès 1894, pouvait commencer chez ses amis les éditeurs Leduc et Senart, sa grande collection, aujourd'hui classique, des « Maîtres musiciens de la Renaissance française » : musique profane, religieuse catholique et huguenote, humaniste, française et latine. En 1908, les fonds manquèrent, les souscriptions étaient encore insuffisantes. Il fallut abandonner, la mort dans l'âme. Un mécène égyptien, Nicolas Negib Sursock, vint à la rescousse. En 1924, une seconde collection prit la suite de la première : « Monuments de la musique française au temps de la Renaissance » (2).

(1) On emploie couramment aujourd'hui des microfilms d'un prix de revient abordable, d'un faible encombrement et d'une grande rapidité de réalisation, ainsi que des « lecteurs » qui par projection agrandie permettent de les utiliser sans faire les frais, considérables, d'un tirage sur papier. A l'époque dont nous parlons, il fallait travailler avec des plaques de verre, lentes, lourdes et coûteuses.

(2) A sa mort en 1952 (il avait quatre-vingt-neuf ans), Expert a laissé en-

Entre-temps, Expert — qui avait été nommé bibliothécaire à Sainte-Geneviève, puis au Conservatoire — fait des conférences, organise des auditions. Il commence par un simple quatuor vocal, puis groupe des amateurs de plus en plus nombreux et fervents, et en 1923-24, à l'occasion du centenaire de Ronsard, fonde sa fameuse « Chanterie de la Renaissance », dont les auditions régulières, de plus en plus suivies, ont été l'élément décisif du renouveau d'affection des musiciens pour cette admirable musique chorale qu'ils avaient oubliée pendant trois siècles.

Ceux qui ont eu le privilège d'assister à ces concerts n'oublieront jamais l'atmosphère exceptionnelle qu'Expert avait su y créer. Il arrivait en trottinant sur l'estrade de la salle Érard (1) ou du Conservatoire, où l'attendaient chanteuses en longue robe noire et chanteurs en tenue de soirée, le cheveu blanc volant, l'œil vif, la moustache hérissée, et, zozotant légèrement, commençait à présenter les pièces du concert en une harangue passionnée qui s'échauffait de plus en plus. Arrivé au paroxysme de l'enthousiasme, il en bégayait d'émotion et terminait généralement par : « C'est... c'est quelque chose d'admirable. D'ailleurs, vous allez voir. » Il virevoltait alors prestement, sautait sur son estrade et, dirigé à main nue (2), le chœur entonnait une page magnifique de Le Jeune, Févin ou Anthoine de Bertrand.

Comme jadis l'abbé Baini, Expert vivait littéralement dans le siècle de ses amours. Je me souviens d'une conversa-

viron 2 000 transcriptions encore inédites. Grâce à la générosité de Mme Salabert, l'édition en est actuellement en cours par les soins d'une « Société des Amis d'Expert » animée par Bernard Loth et avec le concours de musicologues chargés de mettre l'édition au courant des dernières acquisitions de la musicologie. Le premier volume de cette nouvelle collection, les *Octonaires de la vanité du monde* de Paschal de l'Estocart, seconde partie (la première avait été publiée par Expert) est « sorti » en 1960.

(1) La ravissante petite salle de la rue du Mail, si riche en souvenirs historiques, est aujourd'hui devenue, démantelée, ternie et isolée de son ensemble architectural, le « studio 32 » de la Radiodiffusion.

(2) Il semble bien qu'Expert ait été l'initiateur de cette façon de diriger les chœurs, aujourd'hui presque universellement adoptée, de même que celui des « concerts commentés » dont on connaît la vogue.

tion avec lui (1), où, relatant les difficultés qu'il avait rencontrées, il eut sans le vouloir une phrase admirable : « Ah ! de notre temps, cela ne se serait pas passé ainsi ! » De notre temps, c'était au XVIe siècle...

Aujourd'hui, l'impulsion donnée par Expert ne s'est plus arrêtée. D'autres sociétés se sont fondées, les éditions se multiplient en tous pays, le répertoire vocal de la Renaissance est devenu l'élément de base de toutes les chorales du monde, son répertoire instrumental — qu'Expert avait un peu négligé — commence à se frayer la voie ; des savants de tous pays travaillent méthodiquement à accroître notre connaissance avec une rigueur qui se précise d'année en année...

On ne peut oublier que tout cela prit naissance le jour où un jeune élève de l'école Niedermeyer, séduit par quelques échantillons inhabituels du répertoire interne de l'école, demanda à aller aux sources, buta contre le mur inattendu des prolations et des dénigrations, et décida qu'il y laisserait s'il le fallait sa fortune et sa vocation de compositeur, mais qu'il saurait lire cette notation et que la musique vivante cachée sous ses logogriphes résonnerait de nouveau aux oreilles des hommes...

(1) L'auteur de ce livre, en 1937, avait eu l'honneur de recevoir de Henry Expert, à sa retraite de Paris, la succession de la « Chanterie », qui devait fusionner avec une société similaire, la « Psallette Notre-Dame », fondée quelques années auparavant pour faire connaître la musique du Moyen Age, comme la Chanterie avait fait connaître celle de la Renaissance. La guerre de 1939 vint arrêter l'élan, malgré des tentatives qui se poursuivirent jusqu'en 1941.

7

LE XX[e] SIÈCLE A LA RECHERCHE DE...

A l'histoire dont nous venons d'esquisser quelques chapitres, il serait aisé de donner des prolongements. Lully démodé, on cessa de regarder au delà de Gluck. Puis on s'aperçut que parmi les « vieux » compositeurs oubliés, il y avait eu un maître de chapelle allemand nommé Johann Sebastian Bach qui valait mieux que la réputation d'auteur d'exercices qu'il avait conservée (1). Des maîtres incontestés

(1) Dans l'immense production de Bach, la liste des œuvres publiées de son vivant se restreint à une cantate, une quinzaine de pièces de clavecin, six chorals d'orgue et l'*Offrande Musicale*. On connaît l'histoire de la fameuse « découverte » de la Passion selon saint Matthieu par Zelter et Mendelssohn en 1829. Jusqu'en 1850, date des premières publications de la Bach-Gesellschaft, à quelques exceptions près, Bach est resté connu comme un auteur d'exercices pour les doigts — comme Czerny — et comme un modèle pour les élèves de contrepoint — comme Théodore Dubois. Ma propre mère me racontait encore la réflexion courroucée d'une mère d'élève : « Que vous fassiez faire à ma fille des exercices de Czerny, passe encore ; mais que vous mésestimiez son talent au point de lui faire jouer du Bach, c'est vraiment excessif... »

Quant à la réputation de « rétrograde », qui le faisait traiter irrespectueusement de « vieille perruque » par son fils Jean-Chrétien, il importe de rectifier une erreur entretenue de nos jours dans les milieux dits « avancés ». Ceux-ci ne manquent jamais de citer l'exemple de Monteverdi dénigré par Artusi et celui de Bach dénigré par Scheibe. Or Scheibe est né en 1708, vingt-trois ans après Bach : c'était précisément un jeune critique avant-gardiste que Bach n'intéressait pas parce qu'il n'était pas « à la page ». Bach fut honni par les

comme Mozart, Schumann, Mendelssohn, Chopin, l'avaient découvert, parfois sur le tard, et proclamaient lui devoir beaucoup. On décida alors que la musique commençait avec Bach. On abordait le domaine de la préhistoire quand on déclarait avec Victor Hugo (cf. p. 56) « que la musique date du XVIe siècle ». A compulser les écrits et les programmes de concerts du XIXe siècle, on s'aperçoit que Haydn est le plus ancien des grands classiques dont la renommée se soit maintenue sans à-coups jusqu'à nos jours, et dont la musique n'ait pas eu besoin d'être « redécouverte ». Encore — pour lui comme pour ses prédécesseurs, ses contemporains et ses descendants — la liste des œuvres demeurées connues et exploitées s'avère-t-elle désespérément courte (1). L'ensemble des musiciens n'a commencé à soupçonner la richesse des musiques d'antan qu'avec l'adaptation du phonographe au répertoire classique par l'enregistrement électrique, vers 1930, et le pas décisif date de la diffusion du microsillon, à partir de 1952.

Les travaux spécialisés ont suivi une courbe similaire. Nous avons arrêté notre relation au moment où s'ouvrait, pour les différents chapitres passés en revue, l'ère de la « musicologie » moderne. Celle-ci, on l'a vu, est singulièrement récente. Selon les disciplines, son âge s'étage entre une centaine et une dizaine

supporters des Webern-Boulez de l'époque et non par ceux des traditionalistes. En ce qui concerne Artusi, c'est autre chose : Artusi était un auteur de traités vexé de constater le succès d'œuvres qui ne tenaient aucun compte de ses recettes.

(1) Une légende intéressée contre laquelle il importe de réagir est celle de la soi-disant répulsion du public face aux nouveautés de génie. On pourrait presque soutenir le contraire, à savoir que jusqu'au jour où les responsables eux-mêmes transformèrent le mot « musique contemporaine » en épouvantail le public ne s'intéressa guère qu'aux nouveautés en boudant les « résurrections » du passé. Les « cas » si souvent cités de Beethoven, Berlioz ou Debussy ne résistent pas à l'examen : les programmes de la première année de la Société des Concerts du Conservatoire, en 1828, mentionnent des auditions « redemandées » des symphonies de Beethoven ; les cris d'écorché de Berlioz accompagnent la relation d'une carrière qu'envieraient bien des compositeurs d'aujourd'hui, et Debussy note qu'après la cabale de la première de Pelléas, son chef-d'œuvre, au bout d'un mois, fit le maximum de recettes à l'Opéra-Comique. Même chose pour le « scandale » de la première du Sacre : à la « seconde » au concert, un an après, ce fut un triomphe sans précédent.

d'années. A partir du point où nous l'avons laissée, son histoire relève de points de vue tout différents : elle devient une véritable science, dont les exigences de méthode et de documentation ne le cèdent en rien à celles de ses sœurs littéraires ou scientifiques. Elle s'organise sur le plan international, et son domaine devient si vaste que sa connaissance intégrale est hors de la portée d'une seule vie humaine.

Déjà les premiers historiographes, qui, après les informes essais de Bourdelot et de Printz, repris en 1695 par un chanteur de Pérouse, Giovanni Andrea Angelini, dit Bontempi, avaient tenté une synthèse, avaient dû reculer. En 1757, le P. Martini, célèbre par l'universalité de son savoir, avait entrepris une *Storia della musica* en commençant par les Hébreux : il parvint à peine jusqu'à la musique grecque. Laborde, en 1780, tenta un *Essai sur la musique ancienne et moderne :* ce ne furent que des notes éparses. Un compositeur belge, Fétis, entreprit en 1869 une *Histoire générale de la musique :* en cinq volumes, il ne put dépasser le XVe siècle, bien qu'il eût déployé, dans son immense *Biographie univer-verselle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1833-44, 8 vol.) une somme de connaissances stupéfiante pour l'époque (1). En 1788, Forkel entreprit une *Allgemeine Geschichte der Musik :* il dut s'arrêter au XVIe siècle ; le Praguois August Wilhelm Ambros, en 1862-78, ne parvint dans les 4 volumes de sa *Geschichte der Musik* qu'au début du XVIIe siècle. Seuls les Anglais Burney en 1776-89 et Hawkins en 1776 arrivèrent au terme de leur dessein ; mais Burney reste surtout un échotier, dont les notes prises au cours de ses voyages musicaux demeurent de curieux témoignages, et Hawkins ne fut guère qu'un compilateur. La première histoire sérieuse de la musique fut, en 1901, l'*Oxford History of music*, qui put être menée à bien parce que les initiateurs trouvèrent enfin la seule formule viable : celle de l'ouvrage

(1) Malgré l'abondance des erreurs de détail et la nécessité de vérifier chaque ligne, « le Fétis » reste encore aujourd'hui un ouvrage de base. Très injustement, Fétis s'est laissé discréditer par la partialité de ses jugements et son incompréhension de nombreuses musiques, tant anciennes que modernes.

collectif, dont l'exemple fut suivi par les Allemands avec Kretschmar, les Français avec Lavignac, et, depuis lors, par toutes les publications d'ensemble autres que des résumés de seconde main.

Au reste, la connaissance évolue de jour en jour, à mesure que se multiplient les recherches de détail. Il ne se passe guère d'année où l'on n'apprenne que telle notion traditionnelle, considérée comme sûre, a été vérifiée par un chercheur et que la « tradition » reposait soit sur une légende, soit sur une assertion hâtive, soit sur un contresens de transmission. Ainsi, toutes les histoires de la musique du monde ont enseigné pendant trois cents ans que la tragédie en musique avait été inventée à Florence dans la *Camerata* du comte Bardi, et que le *Dialogue* de Galilée père constituait sa charte de naissance : il fallut attendre 1953 pour découvrir l'histoire véridique, bien différente, que nous raconterons au chapitre XXI. En avril 1956, dans une communication à la Société française de musicologie, un professeur de Sorbonne présentait une thèse selon laquelle toute la doctrine des modes grecs, enseignée comme évangile depuis plus de cent ans, développée en des milliers de manuels, considérée par tous comme restituée enfin en son état primitif après des siècles de contresens grâce aux travaux du siècle dernier (Westphal, Gevaert, Emmanuel, etc.), ne reposait sur aucune donnée authentique et appliquait rétrospectivement à la musique grecque antique des notions qui n'avaient pu naître, les unes qu'au Xe, les autres qu'au XVIe siècle de notre ère — en somme qu'on avait fait du Viollet-le-Duc et non du Champollion. Et cette thèse — dont j'ai quelque raison de ne pas discuter ici — n'avait été rendue possible que parce que, depuis une dizaine d'années, le développement des techniques d'enregistrement magnétique avait permis de grouper, d'entendre et de comparer des milliers de témoignages sonores, donc vivants, sur la façon dont réagissent devant le problème musical des civilisations n'ayant pas passé par les mêmes stades de développement que la nôtre.

Ce grand mouvement de nostalgie des musiques perdues, totalement inconnu jadis, a pris naissance avec l'humanisme, dans le vaste cycle du mythe de l'Age d'Or, et d'abord en

fonction non de la musique, mais de l'Age d'Or lui-même. La Renaissance, qui a laissé perdre sa propre musique, a couru éperdument à la recherche de celle des Grecs, le Romantisme à la recherche de celle du Moyen Age, la fin du XIXe à la recherche de celle de la Renaissance. Et notre temps?

Le XXe siècle musical, qui s'est ouvert sous le signe symbolique des rites magiques du *Sacre du printemps*, semble vouloir remonter plus loin que tous les autres. Sa nostalgie du Primitif transparaît dans tous les arts. Jamais les œuvres modernes n'ont connu tant d'Incantations, de Danses rituelles, de percussions et de piccolos transposant le retour aux sonorités primitives. Ce n'est point hasard si, relatant les dernières recherches sur la musique grecque, nous avons dû faire mention de ces enregistrements primitifs dont il y a cinquante ans on se serait borné à déclarer qu' « on y chante faux », et sur lesquels aujourd'hui se penchent avec passion musicologues et musiciens.

Une nouvelle branche de la musicologie — les spécialistes l'appellent l'ethnomusicologie — a fait ainsi son apparition dans notre ciel. Grâce à elle, d'innombrables données traditionnelles sont depuis quelques années remises en question. Le problème de la naissance et du développement de la polyphonie, par exemple, jusque-là étudié seulement sur des manuscrits en fonction de notre seule histoire occidentale, repart désormais à zéro en fonction de témoignages du même ordre : encore quelques années d'études, et tout ce qui a été écrit à ce sujet dans toutes nos histoires de la musique devra être remplacé.

Ce ne sont là que des exemples. Il y en a des dizaines d'autres. L'objet de ce chapitre n'est pas de relater les travaux de nos contemporains. Plus modestement, il n'avait en vue que de montrer à quel point la connaissance, en matière d'histoire musicale, est récente et fluctuante, et d'inciter à la modestie ceux qui croient pouvoir s'appuyer sur quelques considérations historiques hâtives pour déduire l'avenir du passé...

II

A LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE SACRÉE

8

A QUOI SERT LA MUSIQUE ?

Un soir d'octobre 1955, le directeur de l'Olympia, music-hall parisien, téléphonait à la police. Excités par le saxophone d'un célèbre orchestre de jazz, les spectateurs, moins de vingt ans pour la plupart, étaient entrés en transe, brisaient les glaces et saccageaient les fauteuils. Il y eut des blessés et quelques millions de dégâts.

Pour une heure, la musique avait cessé d'être la vieille dame somnolente des solennels concerts classiques. Elle se retrouvait telle qu'aux premiers âges de l'humanité, force redoutable dont les dieux jadis avaient révélé le secret, et dont le maniement inconsidéré pouvait faire courir à l'État les plus graves dangers ; car elle rendait l'homme capable de transformer l'esprit de ses semblables et de commander aux divinités elles-mêmes.

Ce qu'on appelle aujourd'hui la musique n'a plus grand-chose de commun avec cette force mystérieuse dont Platon faisait l'un des fondements de sa République. Rameau la définit comme l'art de « plaire et d'exciter en nous diverses passions » : le dernier terme est un écho déjà affaibli de ses origines, et le premier n'en laisse plus subsister qu'un souvenir lointain.

Faudra-t-il renoncer à ce souvenir lui-même? D'aucuns depuis peu le pensent et l'écrivent, allant jusqu'à considérer le « plaisir » causé par la musique comme une « concession »,

une « impureté », qu'ils baptisent « hédonisme », avec une moue dédaigneuse. « Je suis musicien, écrit René Leibowitz, qui fut le guide d'un grand nombre d' « avant-gardistes », vers 1945. En tant que tel, ma vie se passe en majeure partie en un contact direct avec les figures sonores, soit que je m'efforce d'en inventer et de les coordonner, soit que je me trouve en présence des partitions d'autrui... En vérité, la lecture ou l'audition d'une œuvre musicale quelle qu'elle soit... n'ont jamais constitué pour moi l'objet d'un plaisir, d'une distraction, d'un délassement, ou même une manifestation de ma curiosité. Si certaines de ces lectures ou auditions ont pu entraîner avec elles le plaisir, le délassement, voire l'ennui ou l'irritation, ce sont là des qualités qui se sont surimposées au cours des exercices en question, exercices dont l'origine et l'intention première résident ailleurs » (1).

Un abîme sépare donc le point de départ et le point d'arrivée. Sans doute ce dernier n'exprime-t-il que le point de vue d'une petite minorité, et beaucoup persistent à le juger monstrueux, mais il n'en a pas moins tracé la direction où s'est engagée toute une école de compositeurs. De la prise de possession des forces cosmiques au simple maniement gratuit de figures sonores, en passant par le plaisir et l'éveil des passions, envisagé d'ailleurs sous le seul angle affectif, la courbe descendante est continue. C'est une progressive perte d'emprise, qui nous oblige à nous poser de plus en plus la question primordiale : Pour qui et pour quoi fait-on de la musique?

Pour l'homme primitif, la musique n'est pas un art : elle est une puissance. C'est par elle que le monde a été créé : par le chant des voyelles, disent les brahmanistes, par une vibration du chant des dieux, disent les Bambara, par le Verbe qui s'est fait chair, dit saint Jean — et dans le contexte universel qui entoure ce texte, il faut entendre le Verbe chanté qui préexiste au monde : *in principio erat Verbum* (2). La musique est la seule parcelle de l'essence divine que les hommes

(1) R. Leibowitz, *Schönberg et son école*, p. 9.

(2) Cf. une conférence de Marius Schneider à l'institut de Musicologie de Paris en décembre 1960 sur « le chant de louange et les cosmogonies d'origine mégalithique ».

aient eu le pouvoir de capter, et c'est pourquoi, par des rites définis, elle leur permet de s'identifier à eux et de leur imposer sa contrainte. Puis le courant s'inverse. Après que les dieux ont parlé aux hommes par la musique, les hommes vont parler aux dieux par la musique. Après les avoir contraints, ils vont les louer, les flatter et les supplier. Par la musique, ils commanderont au destin, aux éléments, aux animaux. Et parfois aussi, dans la solitude, ils déroberont à leur usage quelque chose du merveilleux pouvoir de ce langage surnaturel.

Un flûtiste noir à qui on demandait à quoi servait son instrument répondit : « On en joue quand on est seul, pour chasser les soucis » (1). Il venait de définir, sans le savoir, ce qui fut, avec les dieux et les princes, la grande raison d'être de la musique pendant des millénaires.

Guillaume de Machaut, au XIVe siècle, émettait une idée semblable dans les vers de son *Veoir Dit*, ou « Dit Véridique » :

Car Musique est une science
Qui veut qu'on rie et chante et danse.
Cure n'a de mélancolie...
Partout où elle est, joie y porte :
Les déconfortés réconforte
Et n'est seulement de l'ouïr
Fait-elle les gens réjouir.

Quelque cent ans plus tôt, en un latin savoureux, un grave théoricien, le Frère Jérôme de Moravie, déclarait en conclusion de ses règles de muances et de ses calculs de monocorde que « le principal empêchement pour faire de la belle musique est la tristesse du cœur ; parce que les mélancoliques peuvent bien avoir de belles voix, mais non pas bien chanter » (2).

« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux », proclamera Musset. Auparavant, on pensait le contraire.

(1) On mesurera par cette réflexion le chemin parcouru ; « quand on est seul » : que penserait un élève du Conservatoire si on lui montrait, comme but de ses études, une carrière de ce genre?

(2) *Præcipuum autem impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia, eo quod nulla nota valet nec valere postest, quæ vero procedit ex cordis hilaritate, propter quod melancolici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre vero cantare non possunt* (DE COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 94).

Exprimer la douleur en musique ne fut conçu, jusqu'au XIX[e] siècle, ou presque, que sous l'angle de la liturgie (doléances de la Passion ou de la Pénitence) ou du théâtre (plaintes de personnages fictifs) ; de toute façon, de manière extérieure au musicien lui-même. A l'époque de Bach ou même de Mozart, que le compositeur se mariât le lendemain ou eût la veille enterré père ou mère ne changeait rien à la musique qu'il écrivait : il jubilait à Pâques et pleurait au troisième acte d'*Orphée*. Hors cela, rien de lui-même, sentimentalement parlant, ne transparaît dans sa musique. On a observé que sur les 32 symphonies de Mozart, 2 seulement sont en mineur (toutes deux en sol mineur), et on les cite comme un signe de prescience des temps nouveaux. Sur 7 000 symphonies du XVIII[e] siècle cataloguées par Jan La Rue et Robbins Landon, on n'en trouve que 140 en mineur, à peine une sur 50 (1), et si Haydn écrivit un jour une symphonie dolente dans le ton inusité de fa dièse mineur, ce fut dans des circonstances exceptionnelles qui, pour célèbres qu'elles soient, méritent d'être racontées une fois de plus :

En janvier 1772, le prince Esterhazy avait interdit à ses musiciens de recevoir leur famille au château d'Esterhaz où ils l'accompagnaient pendant sa résidence. L'automne arriva sans que le prince fît mine de quitter le château, et l'irritation commença à gronder parmi les pupitres. Un soir que Haydn dirigeait sa dernière symphonie devant les invités, ceux-ci furent surpris de l'aspect inhabituel de l'œuvre nouvellement composée. Elle était en fa dièse mineur. Puis, pendant que se déroulait le finale, on vit les instrumentistes, un à un, souffler leur bougie et quitter l'estrade. L'orchestre, sans cesse rapetissé, se faisait morose. Il devint lamentable quand il ne resta plus en scène que deux malheureux violons étiques qui terminèrent dans une atmosphère de gêne. Le prince comprit fort bien l'allusion, et le lendemain, tout le monde fit ses valises, tandis que les symphonies de Haydn retrouvaient leur majeur accoutumé.

(1) H. C. ROBBINS LANDON, *La Crise romantique dans la musique autrichienne vers 1770*, dans *Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart*, C.N.R.S., 1958, p. 31.

Même lorsque le chant populaire est triste — il est des races qui, spontanément, « chantent triste » — il semble bien qu'il apporte un moyen d'adoucir cette tristesse plutôt que de l'entretenir. La « musique consolatrice », a écrit Georges Duhamel. Tel est, avec en moins la nuance de pitié attendrie que sous-entend le terme, le rôle social essentiel joué par la musique jusqu'à l'aube du romantisme. La violence du conflit qui, tout au long du XIXe siècle, opposera le brillant superficiel de la musique italo-française à l'intériorité de la *Stimmung* germanique sera en quelque sorte la réaction de défense d'une conception séculaire menacée. On a pu, au début de ce siècle, la croire définitivement vaincue. Mais peut-on dire que cette défaite soit définitive? Ne voit-on pas aujourd'hui un Bizet ou un Chabrier, jadis considérés avec quelque condescendance, prendre une place rétrospective de premier plan et Strawinsky réclamer pour Rigoletto la prééminence sur Parsifal?

Vint le romantisme. Avec Beethoven, Schumann, Chopin surtout, la musique apprit à exprimer autre chose : le sentiment personnel du musicien, joyeux ou douloureux, et non plus seulement celui qu'occasionnellement il pouvait être amené à prêter à un personnage. Le romantisme, au XIXe siècle, rétablit ainsi le contact médiumnique de la musique primitive, mais paradoxalement à rebours. Cette fois, ce n'était plus l'auditoire qui chargeait le musicien d'exprimer ses sentiments collectifs, mais le musicien qui convoquait l'auditoire pour lui imposer sa propre façon de sentir, pour lui faire partager ses joies et ses peines.

Seulement, dans cette nouvelle reprise du contact primitif, le musicien lui-même était à son insu l'émanation directe du sentiment collectif, l'homme-type, pourrait-on dire, de son époque ; parce que celle-ci se retrouvait en lui, elle lui déléguait à nouveau, sans le savoir, son pouvoir de représentation, et renouait ainsi, à travers lui, avec une tradition beaucoup plus ancienne, dont la perte semble aujourd'hui le plus grave danger qui puisse menacer la musique.

Le premier universitaire auquel fut, en France, confié un enseignement d'Histoire de la musique officiel depuis la Révolution (il fallut pour cela attendre la création d'une

chaire au Collège de France en 1904), Jules Combarieu, souleva l'étonnement lorsqu'il publia en 1909 un ouvrage intitulé *La Musique et la Magie.* Il en résuma les conclusions en posant, dans les premières pages de son *Histoire de la musique,* parue en 1913, une pétition de principe que les travaux les plus récents ont confirmée dans les grandes lignes : « L'angoisse de l'homme traduisant l'hostilité de la nature par la conception d'esprits farouches auxquels il oppose l'incantation, arme à la fois défensive et offensive : telle est l'origine de la musique... ; le développement de l'incantation initiale en lyrisme religieux socialement organisé ; peu à peu, et par voie d'abstraction, l'art cultivé pour lui-même en vue du pur agrément : telles sont les trois phases d'évolution qui, dans chaque pays, peuvent fournir le plan d'une histoire musicale » (1).

Une telle « histoire de la musique » n'a jamais été écrite, même par Combarieu. C'est dommage. Elle nous changerait des recueils d'anecdotes sur les couchages des compositeurs que sont trop souvent les ouvrages de ce titre.

Aux sources de la musique, on pourrait déceler trois destinataires principaux : *les dieux, le prince, soi-même.* Sous des noms divers et avec des fortunes variables, ils resteront les grands moteurs de l'extraordinaire développement de l'art musical, et cela jusqu'à une époque beaucoup plus proche que nous ne pourrions le croire. Le « public » est une notion récente, comme est récente l'idée même du « compositeur », ce surhomme dont l'infaillibilité de droit divin, dogme des avant-gardistes du XXe siècle, n'est qu'une invention de ce romantisme qu'ils honnissent. Il faut parvenir à notre génération pour rencontrer la chimère de la « pureté » qui condamne l'interprète à n'être qu'une fidèle machine-liseuse de ce tabou inhumain : le « texte écrit », et à substituer un nouveau destinataire aux précédents : le Dieu Papier. Quant à l'idée d'hypothéquer l'avenir sur une convention de langage — qu'il s'agisse de « série », de fractions de ton ou autres, — c'est là une innovation dont nous sommes les témoins étonnés, et non toujours convaincus.

(1) *Histoire de la Musique*, I, p. 9.

Le paradoxe est que nous multiplions sottement les barrières, les interdits, les inhibitions ; et en même temps, jamais la nostalgie d'une musique « active » comme celle des origines n'a été aussi vivace. Ce n'est pas hasard si le XXe siècle musical s'ouvre sur les sauvages incantations du « Sacre du printemps ». Ni si le jazz offre le refuge de ses déchaînements, fussent-ils vulgaires, à ceux que rebutent les pudeurs de vieille demoiselle d'une musique « sérieuse » en quête de « lucidités » rébarbatives.

Ainsi le XXe siècle ferme-t-il la plus curieuse des boucles. Parvenu en fin de cycle au dépouillement le plus inhumain d'une musique qu'il entoure de barbelés et isole peu à peu de la vie dans des commentaires incompréhensibles, il replonge brusquement, à son insu sans doute, au milieu des sources les plus incompatibles avec cette pureté dont il rêve, et où se retrouvent tous les limons, mais aussi tous les jaillissements des enfances de notre musique. Peu importe que, sauf exception, les deux mondes s'ignorent : peut-être de leurs leçons réciproques naîtra-t-il un nouveau classicisme.

Ce qui est certain, c'est que, aujourd'hui comme jadis, se vérifie toujours la phrase célèbre : « On peut vivre sans musique, mais pas si bien. » Et plus actuelle que jamais se retrouve dans la civilisation mécanisée la plainte de Psichari dans le silence du désert : « Ce qui manque ici, c'est la musique. Cette nostalgie, parfois, va jusqu'à la douleur » (1).

(1) *Les Voix qui crient dans le désert*, chap. IV.

9

MUSIQUE POUR LES DIEUX : LA MAGIE, LE MASQUE ET LA DANSE

La musique, telle qu'elle jaillit spontanément du cœur de l'homme, est en quelque sorte utilitaire, fonctionnelle. Elle n'a pas de « public » et n'en requiert pas. Son seul public, ce sont les forces mystérieuses auxquelles elle s'adresse.

Le pouvoir magique de la musique n'est pas une fable de mythomanes. C'est en musique et par la musique que le guérisseur africain, aujourd'hui encore, cherche son diagnostic et chasse les esprits, que le guerrier indien, avant le combat, s'assure de la victoire ; c'est encore parfois en chantonnant que la jeteuse de sorts de nos campagnes lance la maladie sur la vache de son voisin ; dans les formulettes innocentes que nos enfants chantent entre eux pour désigner « qui s'y colle », il y a longtemps que les ethnologues ont décelé la survivance inconsciente de cette magie de nos origines : chant d'abord, puis peu à peu parole seule, à mesure que s'accentue le caractère résiduel de pratiques de plus en plus étrangères au nouveau contexte social.

De ce pouvoir, la civilisation qui l'a tué n'a cessé de remuer la nostalgie. On a vu au chapitre 2 que des gens de sens rassis comme Cicéron racontaient encore avec le plus grand sérieux les hauts faits merveilleux des aulètes de Pythagore ; les humanistes du XVIe et du XVIIe siècle s'imaginaient dur comme fer qu'en retrouvant les intervalles de « la chromatique » grecque, ils soulèveraient, comme Amphion, les murs de

Thèbes, et Bourdelot narre non moins sérieusement les cures merveilleuses opérées avec des airs de Lully. Aucun d'eux ne songeait au griot africain continuant, depuis des siècles, ses passes au son du tambour ou de la harpe Ouombi au-dessus du ventre de ses malades (1).

Nous sommes beaucoup plus près de nos origines que nous ne le croyons, et point n'est besoin d'aller contempler les squelettes de diplodocus pour les côtoyer. Quand nous disons banalement « charmé de vous rencontrer », ou « enchanté de vous voir », nous ne réfléchissons certes pas que le « charme » fut d'abord le *carmen* chanté par les sorciers, et que « l'enchantement » ne perdit qu'avec le rationalisme du XVIe siècle son sens primitif de *in-cantare*, lancer un chant d'envoûtement sur la victime choisie. Gautier de Coinci, au XIIIe siècle, en tirait de fort jolies allitérations dans la première de ses chansons à la Vierge :

Amour, qui bien sait enchanter
A plusieurs fait tel chant chanter
Dont les âmes déchantent.

Chez presque tous les peuples, la musique a été donnée à l'homme par un dieu. Une théorie musicale primitive se situe rarement sur le plan technique, presque toujours sur le plan symbolique. La légende du Phénix que nous avons relatée page 12, ne nous donne guère de précisions sur la gamme des anciens Chinois, mais elle n'oublie pas de distinguer les sons mâles des sons femelles : notion qu'on retrouve chez les noirs d'Afrique tout comme chez les théoriciens de la musique grecque, et cela encore au IIe siècle de notre ère (2). Chez les Dogon du Soudan, les huit sortes de tambours correspondent aux phases de la création du monde, de la naissance du grand Moniteur (tambour Kounyou) à la multiplication des hommes (tambour barba) (3) ; ces tambours résument les quatre éléments, car leur peau d'abord mouillée (eau) a été séchée

(1) Cf. H. PEPPER, *Anthologie de la vie africaine*, disques Ducretet-Thomson 320 C 126-128 ; album explicatif, p. 54.

(2) Par exemple chez Aristide Quintilien, éd. Meibom, pp. 101, 134, etc.

(3) Marcel GRIAULE, *Symbolisme des tambours soudanais*, Mélanges P. M. Masson, 1955, I, p. 84.

au soleil (feu), leur caisse est en bois (terre) et ils contiennent l'air qui résonne (1). Ces peuples ignorent l'analyse technique de leur art, mais nul chez eux ne pourrait se dire musicien s'il n'en connaissait le minutieux symbolisme religieux. Le christianisme lui-même abordera la musique sous le même angle : au IVe siècle, saint Basile assimile les 10 cordes du psaltérion aux 10 commandements : il compare celui qui en joue au chrétien qui sait, du Décalogue, tirer une consonance parfaite ; saint Augustin voit dans le tympanon, dont le cuir est tendu, le corps du Christ à la chair crucifiée (2), exactement comme pour les Dogon du Soudan, « la harpe-luth, par sa caisse et son manche, est le corps et la jambe unique du Moniteur Nommo sous sa forme de musicien » (3).

Ce symbolisme exacerbé se prolongera fort tard, et parfois sous les aspects les plus naïfs : au XVIIe siècle, encore, « M. Olier », fondateur du séminaire de Saint-Sulpice, assimile l'orgue à la Sainte Trinité, l'organiste étant le Père, le souffleur le Fils et le vent l'Esprit-Saint, tandis que le grand nombre des tuyaux représente la multitude des Anges (4).

Le plus ancien document figuré de l'histoire musicale (fig. 1) est une scène de magie : l'homme à l'arc musical porte un masque d'animal : il est enveloppé d'une peau de bête et joue derrière un troupeau de rennes, qu'il cherche sans doute à envoûter.

Le masque, compagnon fidèle de la magie musicale de nos ancêtres lointains, ne continue pas seulement à jouer le même rôle dans toutes les tribus d'Afrique ou d'Océanie : de masque d'animal il devient masque de dieu, puis de héros légendaire, signe tangible du transfert de personnalité dont la musique est condition nécessaire — d'où le rôle de la musique dans tout théâtre primitif. Nous retrouvons ce même masque dans la tragédie de la Grèce antique comme dans le nô japonais

(1) G. CALAME-GRIAULE et B. CALAME, *Introduction à l'étude de la musique africaine*, Carnets critiques de la Revue Musicale, n° 238, 1957, pp. 17-19.

(2) Cf. GÉROLD, *Histoire de la musique des Origines au XIVe siècle*, 1936, p. 140.

(3) GRIAULE, *art. cit.*, p. 85.

(4) Lettre 105 « *à l'un de ses ecclésiastiques* », éd. Lévesque.

ou l'opéra chinois, et toujours au son de la musique. Déchu peu à peu de sa dignité de droit divin, le voici dans les comédies et les farces d'Aristophane ou de Plaute, dans les cabrioles de la Commedia dell'Arte, dans les bals de la cour ou du carnaval. La musique s'y fait intermittente, elle n'a plus, comme jadis, les mêmes préoccupations incantatoires, mais elle est toujours là, souvenir incompris de traditions



Fig. 1. — *Scène musicale paléolithique. Grotte des Trois-Frères (Ariège).*

immémoriales. Parfois, masque et musique tentent, réunis, de retrouver un écho de leur grandeur passée : dans les ballets de cour, comme signe de leur rang, Louis XIV et les princes du sang dansent masqués. L'opéra anglais du XVIIe siècle, avait pris par analogie le nom de « masque », et quand, de nos jours, les enfants arborent par jeu les masques du mardi gras, ils ne se doutent pas qu'ils témoignent d'une fin de tradition dont les origines se placent aux sources mêmes de la religion universelle.

De même que le masque, la danse est elle aussi un signe universel de cette puissance supra-humaine de la musique. L'instinct premier de l'homme n'est pas d'écouter la musique dans la passivité de son corps. L'image de nos auditeurs d'une salle de concerts confortablement engoncés dans des fauteuils de velours plongerait dans l'étonnement quiconque

n'aurait pas traversé les quelque cinq cents ans d'évolution occidentale qui nous ont menés là. La musique est *ars bene movendi :* elle engage toutes les fibres du corps et de l'âme. C'est pourquoi sans doute la danse en est l'une des plus anciennes manifestations. C'est pourquoi aussi, ramenée à son essence première, celle-ci est un art religieux par excellence.

Il existe même une théorie selon laquelle l'instinct de la danse serait antérieur aux premiers âges de l'humanité. Des naturalistes comme Carpenter, Kœhler ou Zuckermann l'ont décelé en deçà du stade anthropoïde ; ils nous ont décrit des chimpanzés exécutant l'équivalent de nos rondes enfantines, en se tenant par la main, sous la direction d'un « maître de jeux » qui conduit la danse en frappant dans ses mains et en tapant du pied sur le sol. Le gibbon danse après s'être enduit de toutes les couleurs qu'il peut se procurer. Les femelles disposent soigneusement tout ce qui a pu les attirer et qu'elles sont parvenues à recueillir : rameaux, chiffons, brins de paille ; elles se mettent ces objets sur la tête ou les épaules et dansent ensuite en s'efforçant de ne pas les faire tomber. « En ce qui me concerne, ajoute le préhistorien Jacques Mauduit, à qui nous empruntons cette description (1), je ne vois pas de différence entre ce comportement et celui de cette jeune indigène du Maroc qui m'avait subtilisé mes supports de chaussettes pour s'en faire des boucles d'oreilles. »

Dès l'âge du renne, l'art préhistorique montre la danse, au même titre que la chasse et la guerre, comme l'une des activités essentielles de l'homme. Notre musicien masqué de la grotte des Trois-Frères danse pour envoûter ses rennes, et aussi cet autre de la même grotte que reproduit notre figure 2 et qui est sans doute l'un des chefs-d'œuvre de l'art des cavernes. Innombrables sont les danseurs des peintures rupestres, tantôt déguisés ou masqués, tantôt nus, comme les admirables silhouettes découvertes en Afrique du Sud que reproduit la figure 3.

Chez tous les peuples, la danse fait partie du rituel religieux. Elle lui est encore liée en Afrique ou en Asie. L'Antiquité sur ce point n'en excepte pas plus l'Ancien Testament que la

(1) J. G. Mauduit, *40 000 ans d'art moderne*, Plon.

Grèce, ou Rome avec ses frères saliens. La danse de David devant l'arche est célèbre : elle n'est point une singularité. La singularité serait plutôt le refus de l'Église chrétienne devant la forme de culte dont la danse est le symbole. Et ceci nous place devant un problème qui dépasse de beaucoup la seule histoire musicale.

Toutes les musiques religieuses, hors du christianisme occidental actuel, sont des musiques de rythme et de couleur. Elles ne visent pas à replier le fidèle sur lui-même, mais tout au contraire à l'arracher de lui-même, à l'exciter et à le mettre, au sens grec du mot, en état « d'extase », hors de son état normal. Cris, danses, percussions, obsessions rythmiques, tout y concourt. On verra au prochain chapitre que le christianisme primitif n'a peut-être pas fait exception.

La musique étant faite pour se saisir entièrement de l'homme et le projeter dans le monde de l'au-delà, son corps doit participer autant que son esprit à cette « extase » qui est le premier avant-goût de la communion avec Dieu. Tel semble avoir été, conjointement avec le lyrisme de la louange divine, le premier but assigné à la musique par le christianisme comme par toute autre religion. Mais bientôt s'élevèrent dans son

Fig. 2. — *Danseur masqué préhistorique. Grotte des Trois - Frères (Ariège).*

sein des voix discordantes. Contre saint Athanase ou saint Jean Chrysostome, les ermites ou abbés Pambon ou Silvain tonnèrent que « le chant a précipité beaucoup de gens, prêtres et laïcs au fond des enfers ». Saint Augustin lui-même apparaît « hésitant entre un ascétisme qui le met en défiance contre le chant liturgique et un sentiment opposé qui lui en fait subir l'extraordinaire séduction » (1).

En ce qui concerne la danse, la haute hiérarchie se montra vite hostile, mais non toujours de façon absolue. Bien des évêques tolérèrent chez eux ce qu'ils avaient condamné en concile. A Auxerre par exemple, au XIIIe siècle, les chanoines de la cathédrale se lançaient en mesure une balle, la « pilotta » (cf. la « pelote basque) (2) ; à Limoges, on dansait dans le chœur de Saint-Léonard en chantant un refrain qui a été conservé :

Saint Marçau, prega per nos
Et nos espringarem per vos (3).

A Sens, au XVe siècle encore, le préchantre, premier dignitaire après l'évêque, dansait dans la nef de la cathédrale, l'anneau de sa dignité au doigt et tenant dans sa main gauche le bâton de sa fonction, analogue à la crosse épiscopale, au chant d'un répons grégorien (4). On connaît les danses dans les cimetières que les conciles médiévaux eurent tant de peine à abolir, moins à cause de leur caractère propre que pour leur analogie avec les usages païens. Un fruste dessin du Xe siècle (pl. V, p. 59) représente une scène d'adoration où acrobates, avaleurs de sabres et jongleurs de couteaux sont confondus avec les musiciens ; c'est une représentation satirique du paganisme, sous la forme d'une adoration de Nabuchodonosor. Le « jongleur », *jugleor*, restera longtemps le nom donné aux chanteurs publics, et l'accès de l'église leur sera, ou à peu près, in-

(1) VAN DEN BORREN, rev. Belge de Musicologie, 1950, p. 151. Cf. J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, 1950, pp. 38 sqq ; GÉROLD, *Histoire de la Musique*, pp. 145 sqq.

(2) Cf. Dom GOUGAUD, *La Danse dans les églises.*

(3) S. Martial, priez pour nous et nous danserons pour vous.

(4) Cf. J. CHAILLEY, *Un document nouveau sur la danse ecclésiastique*, Acta Musicologica 1949.

terdit. Ils tentent, parfois, d'en forcer l'entrée, mais les « orthodoxes » s'indignent devant ces « goliards » (1), disciples supposés d'un certain Golias dont un écrivain du XIIIe siècle écrit qu'on devrait plutôt l'appeler Gulias, « *quia gulæ et crapulæ dedicari dici potest* » — latin qu'il n'est guère besoin de traduire.

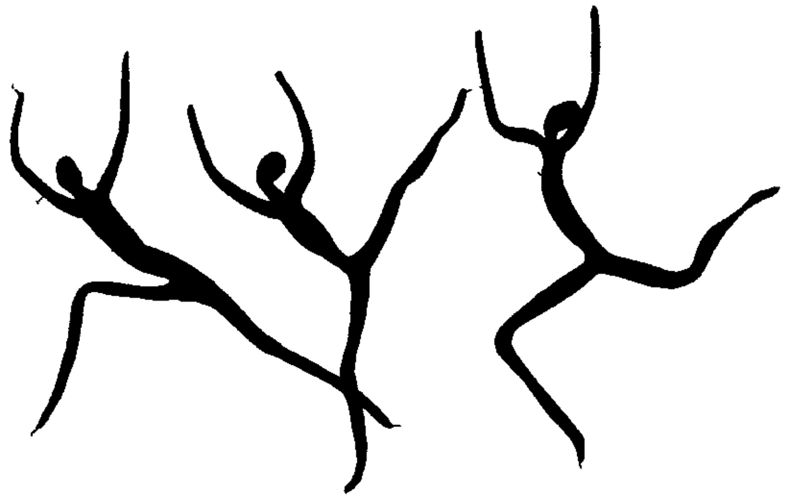


Fig. 3. — *Danseurs préhistoriques. Dessins pariétaux d'Afrique du Sud.*

Et pourtant les chroniques sont pleines de récits de processions, de fêtes religieuses ponctuées de danses, d'oriflammes, d' « attractions » de toutes sortes, qu'on retrouve encore aujourd'hui les jours de kermesse paroissiale, et dont la célèbre Fête-Dieu de Séville n'est que la plus prestigieuse. Les marges d'un « tonaire » de plain-chant du XIe siècle sont illustrées de dessins de jongleurs autant que de musiciens (pl. VI *a*, p. 59) (2), et l'admirable légende du « Jongleur de Notre-Dame » narrée en un fabliau du XIIIe siècle, et qui fournit à Massenet matière d'un de ses opéras-comiques, symbolise bien ce dualisme :

Un pauvre jongleur, fatigué de ses tours d'acrobatie, est

(1) Origine possible du mot « gaillard ».

(2) B. N. manuscrit lat. 1118, originaire du sud-ouest de la France et provenant de la Bibliothèque de saint Martial de Limoges.

entré au couvent. Incapable de chanter les psaumes et d'accomplir les menus travaux du couvent, il se désespère de n'être plus bon à rien. Un jour, seul dans la crypte, il se confie à l'image de Notre-Dame. Une idée lui vient alors :

Je ferai ce que j'ai appris,
Et servirai de mon métier
La mère Dieu en son moustier.
Les autres servent de chanter,
Et je servirai de tumer (faire des acrobaties).
... Douce reine, ma douce dame,
Ne méprisez ce que je sais.

Devant la Vierge, il marche sur les mains, exécute ses cabrioles. Épuisé, il tombe de fatigue, recommence les jours suivants. Un autre moine l'aperçoit, crie au scandale, avertit l'abbé. Effaré du sacrilège, celui-ci accourt. Il voit le pauvre jongleur, ruisselant, affalé devant la statue. Mais dans la lumière, environnée d'anges, la Vierge est descendue de son socle, et, avec une *touaille* (serviette), éponge tendrement le front de son serviteur, agréant ainsi l'hommage que la règle et les usages ne voulaient admettre (pl. VI *b*, p. 59).

La lutte de l'Église contre la danse en tant qu'expression du culte n'est que l'un des épisodes d'un combat aux enjeux plus vastes, et qui continue encore à se mener sous nos yeux. C'est celui-ci que nous allons maintenant évoquer.

10

MUSIQUE CHRÉTIENNE : RECUEILLEMENT OU EXTASE ?

Au Congrès international de Musique sacrée qui se tint à Paris en juillet 1957, on entendit quelques propositions fort peu conformistes (1). « Pour nous, disait en substance l'une d'elles, la musique religieuse a pour but essentiel de créer un climat de recueillement favorable à la méditation. On lui demande, en conséquence, d'éviter tout éclat, tout contraste, toute expression intensive, toute description extérieure aux coloris frappants. Tel est, pense-t-on communément, son caractère traditionnel le plus véridique, authentifié par les chefs-d'œuvre de cette vénérable tradition. Pour moi, jusqu'à nouvel ordre, je situe celle-ci aux alentours de... 1860 ! »

L'histoire musicale déborde ici singulièrement son cadre. Alertée par elle, la théologie a aussi son mot à dire : « Vous me demandez à quelle époque je constate une orientation du sens mystique vers l'intériorité, l'inhibition, la contemplation méditative? Certainement pas avant le début du XVIIe siècle », répondait un professeur d'Université catholique à la question correspondante ; et il ajoutait : « Cent cinquante ans, ce n'est pas excessif pour que ce sentiment se généralise au point

(1) J. CHAILLEY, *La Révision du critère historique dans les problèmes de la musique d'église.* Actes du Congrès, 1959, pp. 156-167, et Revue Musicale, La musique sacrée, 1957, p. 55-62.

de gagner la musique, toujours en retard sur les grands mouvements d'idées. »

A son tour l'histoire de l'art acquiesçait : Si l'on en excepte quelques Fra Angelico (1), il faut, disait-elle, attendre à peu près les Vierges de Murillo pour voir représenter les saints repliés sur eux-mêmes, les mains croisées sur la poitrine, la tête penchée ; jusque-là, l'extase les projette en avant, les mains ouvertes, le corps tendu, les yeux fixés en haut certes, mais sur le point précis de leur vision et non perdus dans le vague de leur image intérieure ; n'oublions pas que les mains jointes ne sont pas, au Moyen Age, geste de repliement, mais d'hommage, symbole du don de soi de l'homme-lige à son suzerain (Communion du Chevalier à Reims, (pl. VII, p. 90).

On a vu au chapitre précédent que pour les sociétés primitives, et aujourd'hui encore pour toute religion autre que chrétienne, l'objet de la musique religieuse est exactement l'inverse de chez nous ; les mots mêmes ont changé de sens et l'on demande aujourd'hui à l'*extase*, au mépris de son étymologie, de faire *rentrer* le fidèle en lui-même, dans la paix du silence de l'âme, là où précédemment il *sortait* de lui-même dans l'exaltation du rythme et des bruits.

Il s'agit donc là d'un véritable *retournement de la spiritualité*, dans lequel la musique jouera un rôle essentiel, puisqu'on lui demandera précisément le contraire de son rôle passé. Là où elle devait exciter, elle devra calmer. Là où elle dominait pour s'emparer de l'esprit, pour le projeter violemment hors du réel vers les sphères de la possession divine, elle devra s'insinuer, devenir la « musique du silence », se faire oublier en créant une atmosphère propice à la réflexion méditative : presque un bruit de fond dont on pourrait dire, comme de certaines musiques de film, que la meilleure est « celle qui ne s'entend pas ».

Sans doute cette conception reste-t-elle implicite, car la formuler aussi nettement deviendrait vite un appel à la mé-

(1) Encore faut-il souvent faire intervenir le contexte : par exemple, la Vierge de l'Annonciation « reçoit » la parole de l'ange : ses mains croisées ne sont pas repliement, mais prise de possession du précieux cadeau ; c'est parfois aussi, pour la Vierge, geste d'humilité : *respexit humilitatem*.

diocrité ; mais qui donc oserait affirmer qu'il n'en fut jamais ainsi, dans les faits sinon dans les intentions?

Les textes plus anciens relatifs à la musique chrétienne — et a fortiori à celle de l'Ancien Testament — concordent vers une interprétation semblable à celle des musiques religieuses universelles. Saint Paul, dans sa lettre aux Corinthiens, approuve ces réunions où dans l'excitation collective des chants les fidèles se lèvent, hors d'eux-mêmes, pour improviser (l'apôtre se borne à demander qu'ils le fassent l'un après l'autre pour éviter la confusion). Les discussions, souvent passionnées, qui au cours des premiers siècles opposèrent partisans et adversaires du chant comme moyen de culte, demeurent à peu près incompréhensibles dans l'hypothèse d'un « plain-chant » recueilli et intérieur. Elles s'éclairent si on les applique à la notion universelle du « chant d'extase » emporté et exaltant.

Ici, on suppose que le lecteur va saisir au vol ce mot de plain-chant (1) pour le lancer dans la discussion comme une objection péremptoire : *planus cantus*, chant « uni », modéré, sans heurts ni contrastes, ancêtre vénérable de notre musique d'église neutre et recueillie. Malheureusement, c'est un joli contresens. *Planus cantus* n'est dans les textes médiévaux que l'antithèse de *cantus mensuratus* ou « chant mesuré », usité dans la polyphonie ou la chanson profane. Il n'évoque rien d'autre que, avant la lettre, l'absence d'implicites barres de mesure.

Au contraire, on découvre de jour en jour de nouveaux

(1) On désigne ainsi, chacun le sait, l'immense répertoire musical, appelé aujourd'hui « chant grégorien », que s'est constitué l'Église, principalement du ve au ixe siècle. Une parenthèse ici sur cette appellation de « chant grégorien » : saint Grégoire Ier est un pape de la fin du vi^e^ siècle (†. 604). Ses actes pontificaux sont bien connus, et il n'y est pas question de chant. La légende lui attribuant ce rôle semble s'être répandue au xie siècle. Une hypothèse plausible est qu'elle viendrait d'Angleterre, où ce grand pape avait envoyé une mission, conduite par saint Augustin, pour régler un certain nombre de détails disciplinaires. Les Anglais auraient donc eu tendance à lui attribuer tout ce qui avait trait à la discipline de l'Église, liturgie musicale incluse. Et cette opinion aurait gagné le continent par l'Aquitaine, où l'Angleterre possédait de nombreuses terres. La chronologie des témoignages s'accorde bien avec cette explication, qui n'est encore toutefois qu'une hypothèse.

indices des rapports du « plain-chant » avec les chants d'Orient — Juifs yéménites ou Byzantins — qui, précisément dans la mesure où la tradition ne s'est pas altérée, ont gardé dans leurs rutilantes vocalises le caractère d'un lyrisme effréné bien éloigné de la « planité » que l'on prête au « grégorien ».

Tout récemment, Herbert Pepper a fixé sur un disque (1) une veillée de prières, la nuit de Noël, dans un temple de noirs à Harlem. La harangue du pasteur, violente, passionnée, faite de phrases courtes qui se succèdent sur un rythme de plus en plus serré, ponctuées des approbations rythmées de l'assistance, se fait presque chant, l'excitation croît, le pianiste effleure avec impatience un clavier à qui le silence pèse de manière intolérable. Bientôt le chant jaillit spontanément de l'assemblée, un chant rythmé, syncopé de *swing*, à travers lequel on devine tous les corps habités du rythme de la musique.

Bien que protestants, ces noirs de Harlem sont à peu près dans la position historique des premiers chrétiens ; l'Afrique a remplacé l'Orient, mais de part et d'autre, ce sont de récents convertis évadés de religions ancestrales vers le christianisme. Comme eux, ils se sont fait une musique chrétienne en fondant leurs atavismes avec l'enseignement de leurs pasteurs. Il n'est pas interdit de penser que l'atmosphère d'extase dont témoigne ce disque était bien celle des premières assemblées chrétiennes à qui s'adresse saint Paul, ni de croire l'ardent appel lyrique et rythmique de leurs *spirituals* plus proche de l'esprit du plain-chant primitif que nos savantes chironomies d'ictus et d'incises.

Sans doute cette assertion peu orthodoxe contient-elle une bonne part d'hypothèse. Du moins, ce qu'on peut tenir pour à peu près certain, c'est que la musique d'église, pendant le premier millénaire au moins, est une *musique active*. On ne chante pas pour être écouté, mais pour chanter, offrir son

(1) *Noël et Saint-Sylvestre à Harlem*, Ducretet 260, V. 069.

chant à Dieu et se dépasser soi-même en chantant. Pas plus qu'il n'y a de « compositeur » il n'y a d'auditeurs : seulement des participants. Les solistes ne sont pas des artistes devant un auditoire, mais des délégués qui s'expriment au nom de tous : le chant du soliste doit du reste être sanctionné par l'approbation collective : tel est le sens de l'*Amen* final des fidèles et des refrains primitifs qui formeront le « chant responsorial ».

C'est peut-être vers 1322, lorsque d'Avignon, le pape Jean XXII lancera contre l'Ars Nova à ses débuts sa fameuse bulle *Docta Sanctorum* qu'on trouvera pour la première fois quelque mention de discrétion dans l'idée du chant liturgique, le pontife regrettant que l'abondance des notes dans la musique moderne masque les *ascensiones pudicæ* et les *descensiones temperatæ* du plain-chant. Encore n'est-ce là qu'un terme de comparaison entre les deux arts.

C'est qu'un nouveau venu, entré subrepticement quelque cinq cents ans plus tôt, était alors en passe de disloquer tout l'édifice du répertoire traditionnel. Au IXe siècle, la polyphonie venait de faire son apparition. Avec elle, l'objet même de la musique n'allait pas tarder à changer.

II

MUSIQUE POLYPHONIQUE : « MORE FESTIVO »

Dans le premier traité occidental qui fasse mention de la polyphonie, l'*Enchirias* d'un certain Ogier au IXe siècle (1), l'objet premier de la polyphonie est clairement défini : c'est un artifice qui permet d'orner la mélodie liturgique pour les grandes occasions. C'est pourquoi avant longtemps on ne « composera » pas de musique polyphonique : celle-ci n'est qu'un aspect nouveau et plus solennel, *more festivo*, de la musique liturgique traditionnelle.

L'Église est fière, et à bon droit, de son répertoire de plain-chant ; peut-être devrait-elle l'être plus encore de sa musique polyphonique, car les origines du plain-chant, encore mal précisées, sont fort complexes et plongent aussi bien dans l'antiquité juive que dans l'Orient, tandis que l'art polyphonique, au moins sous sa forme écrite, lui appartient intégrale-

(1) Il est amusant de relever la cascade de contre-sens qui fait souvent de ce traité la *Musica Enchiriadis* d'un autre auteur du même temps, Hucbald. *Enchirias* veut dire « manuel » ; ce mot grec approximatif, placé en rubrique d'un archétype, fut compris comme nom d'auteur par un copiste qui ne savait pas le grec, et le titre devint, avec un beau génitif, « (traité de) musique de Manuel », *Musica Enchiriadis*. Un éditeur du XVIIIe siècle, l'abbé Gerbert, l'imprima sous ce titre à la suite d'un traité d'Hucbald, et comme l'avait déjà fait l'un des manuscrits, attribua à la rubrique de ce nom tous les traités qui faisaient suite, bien que par d'autres manuscrits, on connût le nom de l'auteur de l'*Enchirias*, Ogier ou Otger. Depuis lors, tout le monde parle sans barguigner de la *Musica Enchiriadis* d'Hucbald de Saint-Amand...

ment jusqu'au moment où, parvenu à maturation, la musique profane le lui empruntera à son tour.

On peut expliquer par cette définition ornementale et festivale de la polyphonie plusieurs siècles de l'histoire musicale. Jusqu'au XIIe siècle environ, il n'y a pas de « compositeur » de polyphonie. Le compositeur ne « trouve » que la mélodie. Après lui vient le « déchanteur » qui « organise » la mélodie existante pour la rendre plus solennelle (1). Les deux personnages sont aussi distincts que les deux formes de musique.

Si l'on veut bien y réfléchir, on s'apercevra que cette notion a de beaucoup survécu à ses origines ; mieux encore, une immense partie de la musique religieuse classique (et avec elle une bonne portion de la musique profane) n'en est que la mise en œuvre plus ou moins amplifiée. Un motet de Josquin des Prés ou de Palestrina est rarement une œuvre originale : c'est l'agrandissement polyphonique d'un modèle monodique, et l'on peut en dire autant du premier Credo de la *Messe en Si mineur* de Bach, du finale du *Roi David* ou du *Requiem* de Maurice Duruflé. Seulement le déchanteur médiéval ornait son modèle sans le modifier ; une même voix le conservait d'un bout à l'autre (2). Josquin ou Palestrina le développent, phrase par phrase, section par section, en répartissant les fragments à travers les voix, y mêlant leurs développements. Bach ou les modernes en font autant, mais sur un plan plus

(1) *Trouver, organiser* : deux mots usuels empruntés par la langue courante au vocabulaire musical médiéval. *Tropare*, c'est « faire des tropes », c'est-à-dire composer des prolongements au chant liturgique, et de là composer tout court, paroles et musique. Le *tropator* du IXe siècle devient, aux XII-XIIIe siècles, le « trouveur », *trobador* (troubadour) ou *troveor* (trouvère), selon les régions. De « trouver » une mélodie, on est passé à « trouver » des choux-fleurs au marché...

Quant à « *organiser* », c'est donner à la mélodie grégorienne une nouvelle forme en l'ornant d' « organum », c'est-à-dire de polyphonie. De là la dérivation que l'on sait.

Ces exemples ne sont pas les seuls. Par exemple, dans la notation de la fin du Moyen Age, on noircit une note — en termes techniques, on la *dénigre*, pour lui enlever un tiers de sa valeur : aujourd'hui la commère « dénigre » son voisin en lui enlevant ses qualités aux yeux des autres.

(2) Cette façon de faire restera en vigueur jusqu'au XVIe siècle, dans l'une au moins des formes de la musique d'église, le motet et la messe dits « à teneur ». De là, elle passera dans le psaume polyphonique de la Réforme.

vaste, à l'échelle du morceau entier. Le principe esthétique n'en est pas moins identique.

Avant même que la polyphonie n'intervînt pour apporter la plus monumentale des solemnisations, on avait inventé, au IXe siècle, un autre artifice dans le même but. C'était le *trope*, consistant à allonger le chant par des commentaires entièrement composés à cet effet. Le Moyen Age ignorait le cinéma, et les offices constituaient, au sens noble du terme, la distraction essentielle du peuple. Plus la fête était importante, plus l'office devait être long ; les chants devaient donc dépasser en durée ceux d'une quelconque férie. Les tropes, supprimés par le concile de Trente, disparurent au XVIe siècle, mais il fallut conserver l'esprit qui les avait fait naître. Nous avons mentionné l'importance croissante du développement polyphonique à partir de la mélodie liturgique : là encore, nous retrouvons la même tradition de ce qu'on pourrait appeler la « solennité du minutage ». La musique « figurée » de l'Église (on appela ainsi quelque temps sa polyphonie) se mit à allonger le texte par des répétitions de plus en plus indiscrètes : « *Et incarnatus est, incarnatus est, de Spiritu Sancto, de Spiritu, Spiritu sancto, et incarnatus est de Spiritu Sancto.* » Dès le XVIIIe siècle, ces rabâchages avaient pris une telle ampleur que l'on comprend le *Motu Proprio* de Pie X interdisant désormais toute répétition de mots dans la musique sacrée, d'autant plus que l'opéra napolitain, vite imité par l'opéra tout court, s'était emparé du procédé qui tournait à la caricature : dans *Les Huguenots* de Meyerbeer, un page vocalise pendant trois minutes en répétant une douzaine de fois « Nobles seigneurs, salut », c'est-à-dire, en bon français : « Bonjour, messieurs... »

Mais, avant le trope, il existait encore, au Moyen Age, un autre moyen de solenniser une mélodie : l'orner de vocalises. Ce procédé est aussi vieux qu'universel, et Roland Manuel l'illustra, à la Radio, par un exemple bien connu : les jours de congé, le clairon de la caserne, au lieu de sonner le réglementaire



risque joyeusement ses huit jours de salle de police pour le plaisir de la « fantaisie » qui symbolise la fête :



De même, aux jours ordinaires, l'Église chante



et, aux fêtes solennelles :



Les compositeurs polyphoniques ne firent que continuer la tradition. Au XVe siècle, notamment, le développement de la « guirlande ornementale » connut une extraordinaire ampleur, d'autant qu'elle coïncidait avec l'esthétique générale de l'art flamboyant, riche en courbes et contre-courbes. Pour Dufay la mélodie ci-dessus deviendra :



Josquin des Prés reste sans doute le grand maître de cette courbe ondulante, qui se rétrécira quelque peu avec l'humanisme de la seconde moitié du XVIe siècle (elle est toujours présente, mais plus desséchée, chez Lassus ou Palestrina) et surtout avec le classicisme du XVIIe siècle ; le « baroque » du XVIIIe siècle (1) lui rendra à nouveau son ampleur. Paral-

(1) Malgré la tendance contraire, nous répugnons à employer ce terme, en musique, pour une époque antérieure à Haydn et Mozart. A l'exemple des musicologues allemands, on en vient depuis peu à ranger parmi les « ba-

lèlement aux exubérances décoratives des retables en stuc ou en bois doré de Salzbourg ou de Tepotzotlan la vocalise ornementale s'empare alors à nouveau de la conception festivale de l'Église : on a jugé scandaleux les trilles, les gammes, les « cocottes » de colorature par lesquelles Mozart traduit le *Et incarnatus est* de sa Grand-Messe en Ut (1). Elles ne sont pourtant que la traduction d'époque des *jubili* d'alleluias grégoriens, dont saint Augustin définissait si joliment l'esprit : « Celui qui jubile ne prononce pas de paroles, mais il exprime sa joie par des sons inarticulés. Dans les transports de son allégresse, ce qui peut se comprendre ne lui suffit plus, mais il se laisse aller à une sorte de cri de bonheur sans mélange de paroles. »

L'*Incarnatus est* de la Grand-Messe en Ut mineur n'est monstrueux que pour ceux qui refuseraient d'exposer le saint sacrement dans une église du Bernin ou s'accuseraient à confesse d'avoir manqué la messe pour l'avoir entendu célébrer devant un retable de bois doré. C'est la religion de J. K. Huysmans. Mais *En route* parut en 1895...

Ce qui précède permet encore de comprendre la si curieuse prédilection de la musique d'église pour la forme apparemment la plus éloignée de l'esprit religieux : la fugue scolastique, point historique d'aboutissement du style de contrepoint par lequel les Renaissants ornaient et développaient, dans leurs motets ou messes, les motifs liturgiques : Berlioz s'en moquait âprement. Dans *La Damnation de Faust*, quand Brander a proposé aux buveurs de la taverne, après la chanson du rat :

Pour l'amen une fugue,
Une fugue, un choral :
Improvisons un morceau magistral!

Méphisto commente :

Écoute bien ceci : nous allons voir, docteur,
La bestialité dans toute sa candeur!

roques » non seulement J. S. Bach, mais encore Lassus ou Ockeghem ! Les critères évoqués seraient de nature à faire considérer comme « baroques » les auteurs de Versus carolingiens...

(1) C'est du théâtre, dit-on couramment. On verra cette question plus loin.

Les joyeux drilles tiennent le pari, et après une fugue dans les règles où se succèdent des *a a a... men* par lesquels le bouillant Hector croyait ridiculiser le genre, l'Esprit du Mal conclut avec à propos :

Vrai Dieu, Messieurs, votre fugue est fort belle
Et telle
Qu'à l'entendre on se croit aux saints lieux.
Le style en est savant, vraiment religieux :
On ne saurait exprimer mieux
Les sentiments pieux
Qu'en terminant ses prières
L'Église en un seul mot résume.

Hélas ! Au grand dépit de Berlioz, il reçut pour sa fugue les félicitations unanimes de la presse, qui y vit le meilleur morceau de la partition !

12

LA STATUE IDÉALE DE BERLIOZ

« Quiconque veut faire un conduit, nous dit un traité de musique du XIIIe siècle, doit d'abord trouver une mélodie, la plus belle qu'il se pourra. Après quoi, il doit s'en servir comme d'une teneur pour faire un déchant sur cette teneur, comme il a été dit plus haut » (1).

Ce qui a été « dit plus haut », c'est ce que nous avons nous-même rapporté au chapitre précédent, à savoir que la polyphonie consistait d'abord exclusivement à orner un chant déjà existant : c'est ce chant qu'on appelait la teneur (en latin *tenor*), parce qu'il « soutenait le déchant » (2).

Cette prescription de notre auteur du XIIIe siècle ne nous donne pas seulement la « recette » de l'un des genres polyphoniques essentiels de son époque, et au delà la plus précieuse des indications techniques sur l'écriture du contrepoint médiéval dans son ensemble. Elle nous montre aussi comment est née la première notion de composition telle que nous l'entendons. Pour la première fois dans l'histoire, un musicien ne se bornera pas à écrire une ligne mélodique, ou encore à orner d'une seconde ou d'une troisième voix une mélodie déjà existante. Voulant réaliser à lui seul une composition polyphonique, il se placera, fait sans précédent, devant un papier blanc.

(1) Jérôme de Moravie, dans COUSSEMAKER, *Scriptores*, I, 132.

(2) Telle est l'origine de notre mot ténor, à travers une série de transformations dont on trouvera un résumé p. 251, note 2.

Mais, techniquement, rien ne sera changé à la conception antérieure : le musicien écrira d'abord sa mélodie, comme s'il devait en rester là ; puis il écrira le déchant, comme si sa mélodie était celle d'un autre. La seule différence — elle est essentielle — vient de ce que « trouveur » et « déchanteur » s'unissent en une même personne. Le « compositeur » est virtuellement né.

Bientôt ce compositeur voudra légitimement assurer à son œuvre une unité plus grande. Il travaillera son ensemble, cherchera à lui faire traduire images ou sentiments exprimés par le texte sacré ou son commentaire — car le conduit fut d'abord un genre religieux, et ce ne fut que par analogie que plus tard (vers le milieu du XIIIe siècle) la polyphonie à son tour se risqua à des sujets profanes.

Le plain-chant lui-même n'ignorait pas ces préoccupations : la tourterelle roucoule sur les liquescences de la communion du 3e dimanche de Carême, une rafale de vent semble soulever les quintes et quartes du *Factus est repente* de celle de la Pentecôte ; les célèbres demi-tons de Victoria pleurent ou implorent dans ses messes ou ses motets comme les chromatismes de Claude le Jeune gémissent dans ses psaumes à l'égal de ses chansons.

Jusqu'au XVIe siècle au moins, il n'existe aucune différence de style entre musique religieuse et musique profane — c'est même le plus souvent la musique religieuse qui se tient à l'avant-garde. Faut-il s'étonner de voir au XVIIe et au XVIIIe musique d'église et musique d'opéra marcher de pair dans la conquête d'une traduction toujours plus expressive des paroles à transcrire? Bach fera sienne l'affirmation de son librettiste Neumeister « qu'une cantate ne doit être autre chose qu'un fragment d'opéra », et les fanfares de Berlioz ou de Verdi n'effarouchent que les fidèles qui, dans la messe de Requiem, ont oublié de lire au préalable le texte du *Libera me* ou celui du *Dies iræ*.

S'il y eut réaction, vers le milieu du XIXe siècle, ce fut, comme toujours, qu'il y avait des abus, non que le principe était mauvais. Tous les témoignages concordent sur le triste état des maîtrises il y a cent ans. Les églises riches se transformaient, par l'ambiance comme par le répertoire, en succur-

sales de l'Opéra, et le « chef-d'œuvre » du genre fut peut-être cette apocryphe « Messe de Rossini », cuisinée par Castil-Blaze, où l'on chantait le *Kyrie* sur la marche d'*Otello* et *Cum Sancto Spiritu* sur la strette bouffe du quintette de la Cerenentola (1).

Quant aux églises pauvres, ne pouvant s'offrir un orgue, elles le remplaçaient bonnement par l'ophicléide de nos fanfares municipales, ou par le vieux « serpent » de bois, héritier des « cornets » de jadis, aussi laid que faux — d'où la devise de l'un des plus courageux réformateurs, Charles Bordes : *Ab antiquo serpente libera nos Domine...*

La force de la réaction vint de ce qu'en elle se conjuguaient un aspect sentimental et un aspect technique.

L'aspect sentimental, nous l'avons aperçu : depuis le romantisme, le mysticisme avait changé de direction : il s'était fait reflux, silence, contemplation intérieure ; il fallait maintenant à la contemplation religieuse des cryptes basses, des églises sombres et silencieuses : la meilleure musique religieuse serait bientôt celle du silence des sens ; quelque temps encore, et on devait logiquement en venir à la traiter en intruse et à désirer le silence tout court : point final envisagé à mille ans de prestigieux art sacré par des hommes d'Église dont la bonne volonté ne saurait faire aucun doute... (2).

(1) Malgré la décadence dont témoigne ce déplorable exemple, il était l'aboutissement de toute l'histoire de la messe polyphonique, sans négliger d'y inclure les maîtres de la Renaissance. La « messe parodie » débute au XIVe siècle avec la messe de Besançon (découverte par l'auteur de ce livre et identifiée comme parodie par Leo Schrade), se poursuit au XVIe siècle (Janequin fait une messe avec la *Bataille de Marignan* et la moitié des messes de Palestrina sont des « messes-parodies », souvent d'après des œuvres de confrères). Bach fait encore des messes brèves avec des fragments de cantates, sans oublier un nombre important de numéros de la célèbre messe en si mineur.

(2) Envisagé et, de plus en plus, en voie de réalisation. Si une courageuse réaction ne devait pas se manifester dans les années qui viennent, il apparaît à peu près certain que la musique sacrée, en France du moins, privée de tout renouvellement par l'absence de toute utilisation de musique moderne, privée de prestige par la désaffection d'un clergé trop souvent ignorant de sa valeur, privée d'utilisation par l'ampleur croissante des offices à commentaire ininterrompu, privée de sens par le discrédit jeté sur la solennité des grands offices, privée de beauté par le mythe de la suprématie du chant « spontané »

Quant à l'aspect technique, il rejoignait curieusement le précédent. Avec la perte des anciens « modes », les musiciens s'étaient habitués à ramener toute analyse aux deux « modes » classiques, le majeur et le mineur. Insensibles aux tensions et aux attractions différentes du plain-chant, ils ne voyaient en celui-ci que suite de notes conventionnelles dénuées de tout dynamisme. Par un cruel paradoxe, ses premiers zélateurs étaient tout aussi imbus de ce contre-sens que ses adversaires, et ce qu'ils crurent restaurer, ce ne fut pas un moyen d'expression différent, mais une musique dont le principal mérite était, pensaient-ils, l'absence d'expression, signe à leurs yeux de cette « catharsis » sans passions où mortification devenait sanctification, et dont le « plain-chant » allait, croyaient-ils, jusqu'à porter le nom.

En 1861, le porte-parole de Niedermeyer, Joseph d'Ortigue, publiait sous le titre « La musique à l'Église », un manifeste qui attirait une vigoureuse réplique de Berlioz (1). Blâmant (et Berlioz lui donne raison) les abus signalés plus haut, d'Ortigue prônait, au nom du vrai plain-chant, l'idéal nouveau que nous venons de définir. Écoutons Berlioz :

« (Ces extravagances) ne sont pas la faute de la musique, de l'art mondain, comme il l'appelle, et (d'Ortigue) a tort de se laisser entraîner peu à peu à rendre ce bel art responsable des erreurs des musiciens, au point de déclarer qu'il ne saurait exister de véritable musique religieuse hors de la tonalité ecclésiastique. De sorte que l'*Ave verum* de Mozart, cette expression sublime de l'adoration extatique, qui n'est point dans la tonalité ecclésiastique, ne devrait pas être considérée comme de la vraie musique religieuse... C'est précisément la simplicité, le vague, la tonalité indécise, l'impersonnalité, l'inexpression qui font, aux yeux de M. d'Ortigue, le mérite principal du plain-chant. Il me semble qu'une statue récitant avec sa froide impassibilité, et sur une seule note, les paroles liturgiques, devrait alors réaliser l'idéal de la musique religieuse. »

d'une foule incapable de chanter, ne sera bientôt plus qu'un souvenir glorieux et mélancolique, qui ne vivra plus que par le disque et le concert, à titre rétrospectif.

(1) Reproduite dans *A travers Chants*, chap. XIX.

La riposte est significative. On ne lance pas une telle polémique pour défendre des idées reçues, mais pour en prendre le contre-pied. L'attitude de Berlioz est celle d'un défenseur de la tradition contre une innovation qu'il n'approuve pas.

Et c'est bien effectivement depuis cette époque-là que l'on voit, ce qui ne s'était jamais encore rencontré, réclamer une musique religieuse « plane », unie, sans couleurs, sans brillances ni contrastes, abandonnant au « théâtre » (1) tout accent et tout élan.

On sait la désastreuse vacuité de ce qu'on est convenu d'appeler la « musique de maître de chapelle » de la fin du XIXe siècle. Même des génies authentiques y ont perdu leur personnalité (2), et c'est en vain que l'on tenta de donner le support factice d'une esthétique d'humilité à ce qui n'était que médiocrité.

Cette brusque déchéance semble le résultat direct de ce qui précède. Jusqu'au milieu du siècle dernier, la musique d'église ne s'était différenciée par aucun caractère artificiel : placée à l'extrême pointe du progrès, elle avait doté l'Église, sous toutes ses confessions, des plus hauts chefs-d'œuvre : les anonymes grégoriens en témoignent, et Pérotin et Josquin, et Bach et Mozart et Berlioz. A se réfugier brusquement dans un conservatisme impersonnel, il ne semble guère que son prestige ait gagné. Et si, à l'heure actuelle, autour des artistes qui s'emploient à une indiscutable renaissance, on hésite encore sur l'opportunité de lui rendre son vrai visage, puisse-t-on dans la discussion, ne pas perdre de vue que la « tradition » qui l'émascule n'est peut-être qu'un contresens d'historien de basse époque. Le résultat le plus visible en fut que, à la fin du XIXe siècle, la véritable musique religieuse ne se faisait plus à l'église, mais au concert.

(1) Faut-il rappeler que Bach n'a pas craint de placer un orage à grand fracas en plein centre de *la Passion selon saint Matthieu?*

(2) On songe à César Franck et sa *Messe à 3 voix*, à Fauré et son *Tu es Petrus*... Et pourtant ce dernier, dans son *Requiem*, écrit pour la tribune de la Madeleine, fut peut-être le seul à hausser la musique d'église de son temps au rang d'une admirable œuvre d'art.

13

CONCERT SPIRITUEL

Les Dogon du Niger nous expliquent que « lorsque (le musicien) chante ou joue d'un instrument, il subit une déperdition de force vitale qui, par l'intermédiaire du son, va enrichir la personne de celui qui l'écoute... En particulier, dans le deuil, les parents du mort, affligés et refusant toute nourriture, subissent une déperdition de graisse et de force vitale qui dessèche leurs graisses : la musique jouée aux funérailles a pour but non seulement d'assurer la réincarnation des principes spirituels du défunt, mais de réconforter les vivants dans la tristesse. C'est aux dépens du musicien que se font ces échanges de forces. C'est pourquoi on les paie, mais surtout on leur fait des présents de nourriture et de boisson qui doivent être accompagnés de paroles de bénédiction et de louange. Ces paroles rapportent l'eau perdue et abreuvent les graisses desséchées ; la bière de mil redonne le sang, et la nourriture répare la déperdition de graisse » (1).

Ainsi, jouer ou chanter n'est pas entreprise d'art, mais service sacral ou fonction religieuse. Lorsque le musicien n'est plus seul, mais que des auditeurs l'entourent, ce n'est pas, comme de nos jours, du musicien aux auditeurs que se dirige le courant du miracle musical, mais bien en sens inverse : le musicien reçoit des assistants l'influx qui le pousse à tra-

(1) G. Calame-Griaule et B. Calame, *Introduction à l'étude de la musique africaine*, Revue Musicale, n° 238, 1957, p. 9.

duire leurs sentiments ; il est, au sens propre et noble du terme, un *interprète*. Spectateurs des tragédies grecques ou orientales, fidèles suivant l'office médiéval, tous retrouvent dans le chant du soliste ou du chœur la traduction de leurs propres pensées. C'est en quelque sorte, après le stade collectif des origines, un *stade collectif par délégation*. Déjà se dessinent les notions d'auteurs responsables, d'interprètes, de public, déjà se devinent les tentatives de chaque groupe pour conquérir l'individualité. Mais les deux premières catégories assument devant la troisième la responsabilité d'une mission.

On s'est étonné que des chefs-d'œuvre tels que les Cantates ou les Passions de Bach soient passés inaperçus du public contemporain. La réponse est simple : pour de telles œuvres, le public n'existait pas. Les fidèles de Saint-Thomas assistaient à l'office, et c'est tout. Que le maître de chapelle de la paroisse eût du génie, cela ne regardait que le consistoire, qui ne s'en apercevait pas, et ses collègues, que cela gênait plutôt. Au temple, comme à l'église, on n'écoute pas la musique comme une œuvre d'art, mais comme la traduction des sentiments collectifs du fidèle. Ce n'est pas au compositeur que le public des fidèles s'intéresse, mais à ce qu'il dit, et il ne dit que ce que lui dicte le calendrier liturgique. On raconte que lorsque Willaert, le créateur de l'école vénitienne au XVIe siècle, arriva à Venise, encore inconnu, il lui advint d'entendre à l'église, de la nef, un motet de sa composition. Tout fier, l'office achevé, il se précipite à la tribune pour recevoir les félicitations. « Oui, lui dit le maître de chapelle, ce motet est très beau ; il est bien de Josquin des Prés, n'est-ce pas? » L'auteur le détrompe. « Ah? lui dit l'autre, nous croyions tous ici qu'il était de Josquin. Cela n'a pas d'importance du reste. » Et, arrêtant la conversation, il plante là le compositeur tout penaud...

Telle est la fonction du compositeur primitif. Comme les autres, la musique d'église de Bach est ainsi conçue et il est vain de s'étonner que ses chefs-d'œuvre n'aient suscité en son temps aucune réaction de critique — pas plus que n'en suscita le *Requiem* de Fauré lorsqu'il fut exécuté à l'église de la Madeleine. Quand Zelter et Mendelssohn mèneront à

la gloire la Passion selon saint Matthieu à travers la carrière du concert spirituel, ils le pourront parce que le romantisme sera passé par là, glorifiant de manière nouvelle le rôle du compositeur.

Peut-être est-ce le fameux précurseur de Bach, Buxtehude, avec les *Abendmusiken* qu'il organisa à Lübeck à partir de 1670 environ, qui pour la première fois fit écouter de la musique d'église pour elle-même, et non comme illustration du culte. Mais, dans leur principe, ces ancêtres du concert spirituel étaient encore des exercices de piété, et accessoirement seulement des manifestations d'art. L'historien de Buxtehude, A. Pirro, fait observer que les *Abendmusiken*, comme les opéras de Hambourg, « se rattachent assez étroitement à ces drames religieux dont Johann Clajus avait été l'acteur unique, lorsque à Nuremberg (vers 1644-45) il récitait, après l'office, ses tragédies édifiantes mêlées de chants... ; (pour eux) les sentences morales sont la raison même du drame, qu'ils considèrent comme un enseignement » (1). C'est dans un but d'édification morale, non de divertissement artistique, que les corporations commerçantes de Lübeck avaient demandé et encouragé la création de ces concerts spirituels, véritable office sans culte, qui permettait aux bourgeois le jeudi, « avant d'aller à la Bourse », de se divertir sainement et de manière édifiante (2).

Si profondément ancrée était encore, au milieu du XVIIIe siècle, l'idée qu'écouter la musique hors du théâtre ne pouvait être qu'un pieux exercice d'édification, que Philidor dut user d'un curieux subterfuge pour créer, à Paris, la première entreprise de concerts d'orchestre de l'histoire.

Anne Danican-Philidor représentait la quatrième génération d'une famille de musiciens dont l'ancêtre, si l'on en croit Fétis, avait été baptisé ainsi par l'admiration du roi Louis XIII. Celui-ci, à l'époque où l'on ne jurait que par les Italiens, avait un jour fait à son hautboïste Michel Danican le plus beau compliment qu'il pût concevoir en disant

(1) Pirro, *D. Buxtehude*, p. 165.
(2) *Ibidem*, p. 141.

qu'il avait trouvé en lui « un second Filidori » (Filidori était un hautboïste de Sienne qu'on avait entendu peu avant à la cour). Désormais tous les Danican — il y en eut dix qui furent des musiciens célèbres jusqu'à la Révolution — ajoutèrent à leur patronyme, celui, francisé, de Philidor.

Anne Danican-Philidor, donc, était depuis 1722, aux côtés de son oncle Pierre, simple violiste à la chapelle du roi et « écrivait depuis 1697 des airs de danse pour les ballets de cour » (1), quand il conçut, en 1725, l'idée de fonder des concerts réguliers. Deux conditions nécessaires s'imposaient à lui. La première était de s'assurer la neutralité de Francini, dit Francine, gendre de Lully et son successeur dans la possession du redoutable privilège de l'Académie royale de Musique — entendez l'Opéra. Il y parvint en s'engageant à ne faire chanter « aucun fragment d'opéra, ni même aucun morceau dont les paroles fussent françaises ». La seconde était de présenter son entreprise comme un divertissement édifiant. C'est pourquoi la permission qui lui fut octroyée était limitée à trente-cinq jours par année, tous les jours de fêtes religieuses, ceux-là même où, pour cette raison, l'Académie royale suspendait ses représentations. Et c'est pourquoi aussi ces concerts, qui s'ouvrirent par le *Confitebor* de Lalande sans doute, mais aussi par une suite d'airs de violon du même et par un concerto grosso de Corelli, furent baptisés « Le Concert spirituel ».

Une raison rigoureusement inverse devait, quelque quinze ans plus tard, motiver d'autres « concerts spirituels », des vrais, ceux-là. A Londres vivait depuis trente ans l'un des plus illustres compositeurs d'opéras, Georg Friedrich Hændel. Hændel n'était pas seulement compositeur, il était aussi

(1) Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, 1900, p. 117.

impresario et directeur de théâtre. Depuis son départ de Hanovre, il avait abandonné toute musique religieuse pour réaliser son rêve : créer et diriger un théâtre lyrique. Mais depuis 1728, la concurrence était rude ; son rival Bononcini avait sur lui la supériorité, considérable à l'époque, de son nom en i ; le dépit de castrats congédiés avait entraîné la désagrégation de sa troupe. Un autre Italien, Porpora, puis son propre compatriote Hasse se mirent de la partie. En 1732, Hændel était au bord de la faillite, et à partir de 1740, il renonça à lutter. C'est alors qu'il imagina d'écrire ses opéras sur des sujets bibliques, et de les faire jouer au théâtre sous le nom d'oratorio et sous la forme concert, plus économique et plus maniable. A deux exceptions près, *Israël en Égypte* et le célèbre *Messie*, les oratorios de Hændel ont tous été conçus dans cet esprit. Certaines œuvres profanes jouées au concert, comme *Acis et Galathée* ou l'*Ode pour la sainte Cécile* portent même le titre d'oratorios, comme le firent plus tard, par exemple, les *Cris du Monde* d'Arthur Honegger.

En Allemagne, d'autres compositeurs à leur tour, plus soucieux que Bach de leur renommée, avaient fort bien compris que les plus belles cantates exécutées pendant l'office ne servaient guère la gloire de leurs auteurs. En outre, les autorités paroissiales multipliaient les difficultés, tantôt pour l'opportunité liturgique, tantôt pour l'interprétation, dont ils exigeaient d'exclure femmes et castrats.

Si Bach accepta de se plier à la règle et de faire chanter ses soli par les enfants de son école, d'autres regimbèrent. Mattheson obtint l'autorisation d'utiliser au temple des femmes dans ses Passions, mais sous forme d'audition donnée hors de l'office : la formule de Buxtehude, le « concert spirituel à l'église », s'amplifiait et se généralisait. Quant à Telemann, pour avoir toute liberté d'action, il faisait exécuter ses Passions au théâtre, comme Hændel ses oratorios. Théâtre

à Londres ou à Hambourg, salon des Tuileries à Paris, la musique d'église se mettait à déserter l'église.

Ainsi naquit peu à peu l'idée, jadis insoupçonnée, d'une musique religieuse de concert. Le XIX[e] siècle allait accroître la confusion. La Révolution, en supprimant brutalement les maîtrises, portait à la musique spirituelle un coup terrible qu'elle tenta de parer après la tourmente en s'adressant ailleurs, et dont l'étranger subit lui aussi le contrecoup. La *Messe en Ré* de Beethoven est conçue comme un vaste oratorio, sans tenir aucun compte des exigences de la liturgie. L' « enchantement du vendredi saint » de Parsifal se mit à figurer comme « musique religieuse » dans les concerts spirituels ; Liszt dirigeant à l'église se juchait sur une estrade triomphale, en soutane certes, mais sans surplis, ce qui montre bien qu'il ne remplissait pas là fonction liturgique, mais office de musicien de concert.

Les grands psaumes du XX[e] siècle, ceux de Schmitt, de Roussel, de Rivier, traduiront le texte biblique avec tous les moyens du concert sans craindre l'exégèse littérale et les couleurs voyantes que la musique liturgique suspectait de plus en plus. Les oratorios d'Honegger découlent de l'exemple du *Roi David*, musique de scène adaptée ultérieurement au concert, et s'annexent, on l'a dit, des « oratorios profanes » comme *Cris du monde*. Si la *Symphonie de psaumes* de Strawinsky reflète la crise mystique du musicien vers 1930, ses œuvres religieuses plus récentes, telles le *Canticum Sacrum* de saint Marc de 1957, commande du festival de Venise, semblent se référer à des préoccupations d'un tout autre ordre, sans rapport aucun avec l'idée d'une appropriation liturgique (1).

(1) Ouvrant récemment une revue d'art sacré, nos yeux tombèrent sur une citation musicale (WEBERN, *Lieder* op. 18, nº 3) que nous prîmes d'abord pour une parodie caricaturale du style « en braiement d'âne » dont nous sommes périodiquement sommés de ne pas enlever l'étiquette jaunie « Avant-Garde » qui y fut apposée il y a près d'un demi-siècle. A notre grande surprise, nous vîmes ensuite par le commentaire qu'il s'agissait dans l'esprit de l'auteur d'un modèle prouvant qu' « on ne peut se tenir plus rigoureusement près de l'inspiration religieuse » *(sic)* (Guy MORAN-

On en arrive donc à ce paradoxe de voir la musique religieuse véritable déserter son cadre normal : l'église.

Et ce peut être, si l'Église elle-même n'y prend garde, la fin de l'art sacré (1).

çon, *Réflexions générales sur la musique d'inspiration religieuse*, l'Art Sacré, nos 11-12, juillet-août 1957, p. 16).

Voici le début de cet exemple :



(1) Pendant l'impression de ce livre est paru l'ouvrage documenté et pénétrant de Solange Corbin : *L'Église à la conquête de sa musique* (Gallimard, 1961). Le rôle utilitaire de la musique d'église s'y voit rappelé avec vigueur : « Faut-il dire que pour autant l'Église soit, comme on le dit souvent, la « protectrice des arts »?... Si ces fins (culte, enseignement, sacrements) exigeaient la suppression et la négation de toute forme artistique, on peut tenir pour assuré que sur l'heure les artistes et leur bagage disparaîtraient de l'horizon ecclésiastique » (p. 268). Et cependant il ne saurait être fait prétérition de tout ce que, au cours de leur histoire, Église et musique se sont dû mutuellement l'une à l'autre, de tout ce que, à l'heure actuelle encore, la musique apporte non seulement au culte, mais encore au maintien du sentiment religieux dans un peuple qui se déchristianise. Les papes l'ont souvent rappelé, jusqu'à la récente encyclique *Musicæ sacræ disciplina* de Pie XII. Cette dernière a fort sagement mis l'accent sur la nécessaire éducation musicale du clergé au stade du séminaire. Si ses prescriptions étaient suivies, on verrait moins souvent, sans doute, des prêtres de bonne volonté, mais totalement ignorants de ce qu'est la musique, en restreindre le rôle au point de la réduire à un caricatural moignon, confondre « pastorale » avec médiocrité, et en misant sur le nivellement par le bas éloigner de leur ministère le plus précieux de ses auxiliaires. Quant aux compositeurs, il serait vain d'espérer qu'ils continuent à enrichir la musique sacrée si, au seuil de l'église comme ailleurs, devait continuer à se dresser devant eux la phrase terrible d'Arthur Honegger : « Le compositeur moderne est un fou qui s'obstine à fabriquer une marchandise dont personne ne veut. »

III

A LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE PROFANE

14

MUSIQUE POUR LES PRINCES

Si la première musique fut celle des dieux, la seconde fut celle des princes. Elle a changé de nom, mais elle existe encore. Son origine? Peut-être une équivoque, presque un tour de passe-passe malhonnête. Les princes et les rois se font déifier : on leur offre donc de la musique en tant que dieux. Mais ils sont hommes, et, à mesure qu'ils descendent des autels, d'autres hommes réclameront à leur tour leur part du festin divin. Les faux dieux que sont les rois auront été, dans l'histoire, le premier public passif. Sous l'Ancien Empire pharaonique, il y a, nous apprennent leurs stèles funéraires, des musiciens fonctionnaires qui « se présentent régulièrement devant le roi leur maître et réjouissent journellement le cœur du roi par leurs chants » (1). Ils y gagnent faveurs et honneurs. Une statue que reproduit Hickmann (*op. cit.*, fig. 3) est semblable à tant d'autres par lesquelles sont honorés maints hauts dignitaires de l'Ancien Empire. Seule l'inscription mentionne qu'il s'agit du flûtiste de la cour pharaonique Ipi. Ce n'est pas hasard si dans la figure *b* de notre planche IX, un harpiste du Moyen Empire joue agenouillé devant un haut personnage attablé pour le festin, dans la même position que

(1) H. HICKMANN, *Le métier de musicien au temps des pharaons.* Cahiers d'histoire égyptienne, 1954, p. 261.

celui de la figure *a* de la même planche devant le dieu à tête d'oiseau (p. 106).

Malgré les faveurs dont ils sont comblés, les musiciens resteront longtemps des serviteurs (1). Mozart se fera « chasser » par son maître l'archevêque Colloredo, et l'on connaît le célèbre contrat qui liait Joseph Haydn au prince Esterhazy, renommé cependant pour son amour de la musique (2) :

« Le dit Joseph Haydn sera considéré et traité comme un membre de la maison. En conséquence, Son Altesse Sérénissime compte qu'il se conduira comme il convient à un fonctionnaire honorable d'une maison princière. Il doit être modéré, ne se montrant pas excédé par ses musiciens, mais doux et indulgent, juste et calme. Il est à observer spécialement que lorsque l'orchestre sera appelé à s'exécuter en société, le vice-Kapellmeister et tous les musiciens apparaîtront en livrée et le dit Joseph Haydn devra veiller à ce que lui et tous les membres de l'orchestre suivent la règle prescrite et apparaissent en bas blancs, linge blanc, poudrés, soit avec une queue de cheveux soit avec une perruque nouée.

« ... Le dit Joseph Haydn paraîtra dans l'antichambre quotidiennement avant et après midi et s'informera si Son Altesse est disposée à ordonner une audition de l'orchestre. Après réception de ses ordres, il les communiquera aux autres musiciens et veillera à être ponctuel au temps assigné.

« ... Son Altesse Sérénissime s'engage à garder Joseph Haydn à son service durant ce temps, et s'il est satisfait de lui, il pourra espérer être nommé Kapellmeister. Ceci toutefois ne doit pas priver Son Altesse Sérénissime de la liberté de congédier le dit Joseph Haydn à l'expiration du terme s'il le juge à propos. »

A travers les fluctuations de l'histoire, on voit successivement les musiciens traverser les couches les plus diverses de l'opinion publique. S'ils doivent à l'importance morale de

(1) Il subsiste encore de-ci de-là quelques vestiges de préventions remontant à cet atavisme. On raconte qu'Alfred Cortot, dans sa jeunesse, fut un jour engagé pour jouer dans une soirée mondaine. L'hôtesse convint avec lui d'un cachet assez élevé, et ajouta avec hauteur : « Mais je dois vous prévenir que je ne désire pas vous voir mêlé à mes invités. — Oh madame, en ce cas, repartit aussitôt le grand pianiste, ce sera cent francs de moins. »

(2) Articles 2, 5, 14 du contrat, H. E. JACOB, *Haydn.*, pp. 86-89.

leur art d'être pour Platon les hommes d'élite de sa cité idéale, si le caractère religieux de la tragédie grecque fait considérer comme un honneur d'être admis à chanter dans les chœurs, si les grotesques ambitions artistiques d'un Néron ou d'un Caligula portent chanteurs et aulètes aux plus hauts emplois de la cour, les joueuses d'instruments romaines, *tibicinæ* ou *ambubaiæ* n'en sont pas moins assimilées aux courtisanes dans les spectacles de Rome. Les 14 premiers rangs de l'orchestre

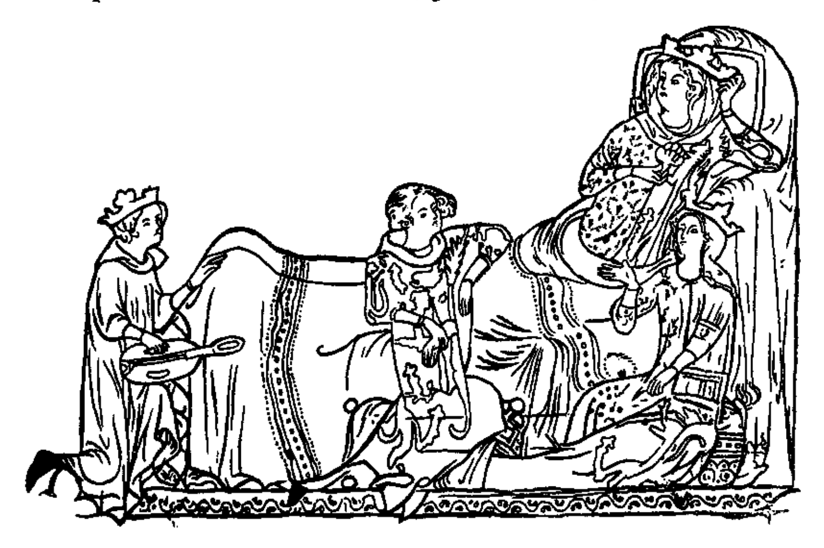


Fig. 4. — *Adenet le Roi et Marie de Brabant, XIIIe siècle.*

sont interdits aux artistes, musiciens ou acteurs, et ces derniers en subiront longtemps le contrecoup. Malgré la faveur royale, Molière se verra encore refuser la sépulture religieuse.

Une miniature du XIIIe siècle apporte de cette hiérarchie un curieux témoignage. Elle représente le trouvère Adenet le Roi, aux pieds de Marie de Brabant, écoutant la fille de saint Louis, Blanche, lui raconter une légende venue d'Espagne. Tous trois portent couronne ; mais celle du trouvère n'est qu'une couronne professionnelle. Il l'a gagnée dans l'un de ces concours ou « puys » où l'on récompensait les meilleurs de sa profession ; c'est pourquoi, bien qu'adulte, il est repré-

senté tout petit auprès de la « grande dame » étendue sur son lit ; à peu près de la même taille que la petite fille également couronnée d'une « vraie couronne » et que le serviteur anonyme (fig. 4).

Acteurs, jongleurs ou musiciens, le but est le même. Après l'hommage au dieu, le divertissement du prince. La salle de concerts ne viendra que très tard. Le cadre normal est le salon de réceptions ou la table du repas. Le « numéro du musicien » y alterne avec celui du montreur d'ours. C'est devant la table d'Hérode que les sculpteurs du Moyen Age figureront la danse de Salomé (pl. X *a* p. 106). La tradition n'a pas changé depuis le harpiste de la pl. IX *b* et se poursuivra jusqu'à nos jours. Pour exceptionnels qu'ils soient devenus, les concerts de table n'ont jamais disparu (cf. pl. XI). C'est à table qu'Esterhazy, semblable à beaucoup d'autres, « consommera » une grande partie de la musique que s'est engagé à lui fournir son serviteur Joseph Haydn ; nos orchestres et attractions de cabarets ou restaurants de luxe sont un prolongement affaibli de l'une des formes essentielles du « concert » de jadis, et l'on peut regretter que la véritable musique ait dédaigneusement abandonné cette forme familière de contact avec un public que de jour en jour elle regarde de plus loin et qui finit par le lui rendre.

Tant que rois et princes furent l'ossature de la société, une immense part de la musique a été faite pour eux, et, en théorie du moins, exclusivement pour eux. Leur entourage, leurs invités, n'en bénéficièrent que par surcroît, et presque par usurpation. L'opéra lui-même, on le verra bientôt, ne fit pas exception.

Les dédicaces amicales dont s'ornent encore les titres d'édition musicale sont aujourd'hui un résidu inconscient des vraies et monnayables dédicaces de jadis au seigneur dont on attendait le remerciement chiffré (1). Car lorsque les princes cessèrent de recevoir la musique en tant que dieux, ils lui permirent de vivre en tant que mécènes.

Déjà la raison d'être de la « musique pour le prince » avait

(1) Il en était de même pour tous les artistes. La dédicace d'une gravure du XVIII[e] siècle tient parfois plus de place que le tableau lui-même...

changé. Depuis longtemps, le prince n'était plus dieu. La musique qu'on lui offrait était, certes, acte de déférence, mais une raison plus prosaïque et tout aussi impérieuse venait s'y substituer : c'est lui qui payait et qui faisait vivre. Les dépenses de la chapelle musicale des innombrables princes, électeurs ou non, ducs, comtes, margraves ou landgraves, étaient un élément important des dépenses de l'État. L'histoire de la musique a souvent dépendu des embarras financiers qui faisaient réduire le nombre des instrumentistes, des guerres qui restreignaient le nombre des fêtes, de la piété ou du libertinage du maître et seigneur... ou de sa femme : Bach fuira Cöthen en 1722 parce que, le prince ayant épousé en secondes noces ce qu'il nomme une « amusa » — une femme sans goût pour la musique — l'exercice de son art se trouve sans objet et sans but.

Mais à mesure que montait la classe moyenne et que s'affaiblissait le prestige des grands, les bourgeois à leur tour voulaient leur part du festin des dieux.

Un premier tournant significatif se manifesta dès la fin du XIIIe siècle, l'une des époques cruciales de cette transformation sociale. Alors que les premiers « trouveurs » (troubadours ou trouvères) étaient des seigneurs ou leurs familiers, les bourgeois se prirent d'émulation. Dans une ville de riches marchands comme Arras, vers 1270, le « prince dédicataire » n'était plus, pour le trouveur, le seigneur du château, mais le « prince » élu du « puy », et chacun se voulait trouvère : on en compta 180 aujourd'hui dénombrés... On sait que les poètes, jusqu'à Villon et Marot, dédieront à ce « prince » éphémère, réel ou fictif, l'envoi de leurs ballades.

On n'est pas certain que l'art y ait gagné. Tandis qu'Adam de la Halle abandonnait Arras pour suivre à Naples un vrai prince, le comte d'Artois, à qui il offrait le « Jeu de Robin et Marion », ses anciens confrères demeurés à Arras disputaient entre eux des jeux-partis pour décider en musique si le plaisir de vivre dans l'opulence compensait le sacrifice de renoncer à manger des pois au lard (1), ou s'il valait mieux pour son repos

(1) Jeu-parti entre Gilbert de Berneville et Thomas Hérier.

faire sa femme « vuihote » au risque de la rendre jalouse, ou en être « vuihot » sans en savoir « nul mot » (1).

Des « puys » du XIIIe siècle aux « académies » du XVIe siècle, on vit ainsi un public intermédiaire entre la cour et le « salon » ; gens instruits en général, formant un milieu fermé, actif mais peu nombreux. Nous les retrouverons dans le chapitre consacré au concert. L'aristocratie de l'argent voudra elle aussi tenir, dans le rôle flatteur de mécène entouré d'artistes, le rang traditionnellement dévolu à l'aristocratie du sang : un fermier général comme La Pouplinière, qui eut à sa cour Rameau, Stamitz et Gossec, jouera au XVIIIe siècle le même rôle musical qu'un maître de principauté allemande.

Vint la Révolution française. Une à une, les cours d'Europe s'effondrèrent. Heureusement pour la musique, les salons demeurèrent, passant progressivement de la noblesse à la bourgeoisie. Ils ont été jusqu'à une époque récente les véritables successeurs des cours des princes. Nous les verrons à l'œuvre dans un autre chapitre. Que sont-ils aujourd'hui devenus? Deux guerres mondiales ont déplacé trop de fortunes, changé trop de préoccupations pour qu'ils puissent, à de rares exceptions près, avoir conservé l'influence déterminante qui fut la leur. Mise en conserve par le disque ou relayée par la radio, la musique se rend à domicile : seuls se déplacent pour l'entendre les vrais amateurs qui ressentent à quel point la présence humaine de l'interprète est nécessaire à la vertu d'une audition, si parfaite qu'elle soit matériellement lorsqu'elle sort des appareils. La radio, le studio d'enregistrement, sont devenus les nouveaux princes, les seuls mécènes ou presque pour lesquels l'artiste sait qu'il peut travailler avec l'espoir d'une juste rémunération — car, sauf le fisc, chacun sait qu'à de rares exceptions près, tout concert public est lourdement déficitaire.

C'est un nouveau chapitre qui s'ouvre actuellement dans cette sociologie de la musique. L'avenir seul dira s'il est bénéfique.

(1) Jeu-parti entre Huc d'Arras et Simon d'Athies.

15

OÙ LE PUBLIC APPARAIT D'ABORD COMME UN INTRUS

Étant enfant, je chantais dans la maîtrise de mon collège. Je ne saurais oublier la déception qui m'étreignit lorsque, pour la première fois, j'entendis « d'autres » chanter un motet de Victoria qui, de ma place au chœur, me soulevait d'enthousiasme : je ne retrouvais plus rien de ce qui, dans l'action, me transportait. Et les symphonies de Beethoven que je persistai longtemps à préférer furent celles que, dans le même temps, je déchiffrais à quatre mains, sur un mauvais piano droit, avec mon professeur. Aucune interprétation des plus grands orchestres, fût-elle dirigée par Toscanini ou Bruno Walter, ne m'a de longtemps donné des joies comparables.

Contrairement à l'usage de notre temps pour qui une partie importante de la musique est apportée à domicile, sans effort ni participation personnelle, par l'électrophone, la radio ou la télévision, seule une part relativement réduite de la musique existante a été conçue pour être écoutée. La quasi-totalité de la musique populaire, et, dans le répertoire écrit, de la musique de chambre, est faite avant tout pour ceux qui l'exécutent, ou qui, l'écoutant, y participent en se disant qu'ils pourraient eux aussi la jouer ou la chanter. Nulle part, avant la fin du XVIIe siècle, sinon à l'Opéra, on n'a payé pour entendre de la musique. Celle-ci est faite, on l'a dit, pour l'église, le prince ou soi-même. Elle orne les fêtes, elle édifie ou divertit, elle occupe et embellit la vie familiale.

Hors l'église, le théâtre ou la cour, c'est chez soi et pour soi que l'on fait de la musique. Ce que les catalogues des musées de peinture appellent des concerts ne sont le plus souvent que des scènes intimes autour du musicien de la famille. Ce qui deviendra la musique de chambre n'est pas destinée à être entendue par des « clients » comme aujourd'hui, mais au plaisir de ceux qui l'exécutent. Les invités ne sont là que par surcroît ; le quatuor à cordes classique se réunit autour d'une table dont un pupitre orne chaque face, tandis que pots à tabac et chopes de bière en occupent le centre. On n'édite pas les partitions mais les parties séparées, et la réticence que suscitèrent longtemps les derniers quatuors de Beethoven vient en grande partie de ce fait : tant d'œuvres de ce genre pouvaient se juger d'après la partie de premier violon, qui « avait le chant », comme on dit, que l'on conçoit la gêne de ceux qui voulurent les apprécier d'après ce critère un peu simpliste !

On a beaucoup médit de la « musique de salon ». Ce fut pourtant le cadre de tous les chefs-d'œuvre classiques, et le laisser-aller familier qui l'entoure volontiers est peut-être, l'expérience l'a montré, plus favorable à sa vitalité que l'éloignement des estrades à rampe lumineuse. D'un siècle à l'autre, jusqu'à nos grands-parents, l'atmosphère est la même : familière, détendue, autour des artistes. Partout, pour rendre cette impression, le graveur ou le peintre se croit tenu d'introduire un détail divertissant : dans tel concert du XVIe siècle (pl. XVII) c'est le touchant baiser des personnages de droite ; dans un Van Loo du XVIIe (pl. XVIII) la conversation galante de l'arrière-plan à droite. Sans doute, si dans le tableau célèbre représentant en 1766 Mozart jouant du clavecin chez le prince de Conti (pl. X *b*) nous voyons les belles dames de l'arrière-plan papoter autour de la tasse de thé, nous souviendrons-nous des récriminations de Mozart à ce sujet ; mais cela met en cause l'éducation et la légèreté des hôtesses, non le principe même de ces réceptions musicales. Au XIXe encore, quand Moritz von Schwind représentera un concert de Schubert au piano (pl. XIX)) il ne négligera pas, au premier plan à gauche, les deux bavardes traditionnelles, ni à droite, les susurrements galants ; toutefois,

on observera que les chaises sont mieux rangées, au moins pour les dames : désormais le salon est disposé en vue de la musique, tandis que le romantisme (pl. XIV) introduira l'extase alanguie dans la pose des belles écouteuses. L'abandon de cette familiarité, aujourd'hui perdue, serait-elle une victoire du militarisme prussien? Ceci n'est pas une boutade. Regardez les deux dessins juxtaposés de la planche XII, p. 107 : voici (*a*) un concert donné en ses salons par un célèbre flûtiste, le roi de Prusse Frédéric II en personne, dans sa jeunesse. L'ambiance est bien celle que nous avons rencontrée jusqu'à présent. Le même dans son âge mûr (*b*) : les instrumentistes sont alignés comme au garde à vous, et le royal soliste se détache comme un colonel commandant la parade...

Car, on l'aura remarqué, les musiciens eux aussi, lorsqu'ils concertent ensemble, ne se posent pas en acteurs, face au public. Ils se placent de façon plus ou moins négligée, de la manière la plus commode, et aussi la plus rationnelle, en général face l'un à l'autre, se regardant. C'est peut-être dans une peinture berlinoise de 1854 (pl. XX) — encore la Prusse — représentant un concert de piano et violon donné par Joachim et Clara Schumann que l'on voit, pour la première fois, les concertistes se tourner le dos, violoniste face au public, dans la disposition aujourd'hui habituelle ; ce changement, à lui seul, en dit long.

On a vu que les princes avaient en quelque sorte usurpé le rôle des dieux en se faisant offrir de la musique. Réunir un groupe d'auditeurs pour leur en faire écouter semble à son tour une usurpation de ce rôle de comparses que jouaient les courtisans en assistant passivement à cet hommage qui ne leur était pas destiné.

Écouter de la musique était en effet, en vertu de ces origines, plus qu'une faveur : c'était un privilège que l'on n'octroyait qu'à bon escient. Les premiers concerts proprement dits enregistrés par l'histoire n'étaient pas ouverts à quiconque. C'étaient de véritables cérémonies pour initiés, dont le caractère primitif fut d'abord religieux. On adhérait à une société musicale, au XVI[e] siècle, comme on s'inscrivait au Moyen Age dans une confrérie pieuse. A preuve les statuts du célèbre Puy d'Évreux, fondé en 1570 par Guillaume Costeley, « à

l'honneur de Dieu et de la glorieuse Vierge Marie et de tous les saincts et sainctes de Paradis et par especial de madame saincte Cécille, vierge et martire. *Amen* ».

L'acte de fondation prévoit par le détail l'ordonnance des cérémonies qui durent plusieurs jours, s'ouvrent, la veille de la fête de sainte Cécile, à la fin de vêpres, comportent force messes et offices « en musique et orgues » et s'achèvent par une « messe des trespassez » ; le « prince » du Puy reçoit les confrères à sa table ; entre temps, dit l'acte de fondation, « sera célébré un Puy ou concertation de musique en la maison des enfantz de chœur dudit lieu » et attribuée toute une gamme de prix aux meilleures compositions présentées. « Le jugement résolu, le prince, accompagné des fondateurs et confrères, marchera avec les chantres ; lesquelz pour rendre grâces à Dieu de l'heureux succès de leur concertation, s'iront présenter devant le grand portail de l'église Notre-Dame ; et là chanteront à haulte voix les motets prémiez au Puy, après lesquelz chanté, ils feront entendre aux assistants, par ledit doyen, les nom des autheurs » (1).

Ces premiers concerts organisés tiennent donc à la fois de la cérémonie religieuse, du festival et du concours. Bientôt on s'éloignera de l'idée pieuse des premiers fondateurs : c'est que l'humanisme est venu entre-temps substituer à l'idéal religieux le mythe de l'idéal antique. C'est en pensant aux Grecs anciens que Baïf, cette même année 1570, fondera en sa demeure, avec son musicien Thibaut de Courville, la première Académie, dite expressément « de poésie et de musique ». On y donne régulièrement des concerts, mais ce sont en quelque sorte des cérémonies statutaires, ouvertes aux seuls membres de l'association ; à ceux-ci a été remise une médaille, témoignage de l'honneur qui leur est fait, et qu'ils doivent présenter pour être admis à l'entrée : ancêtre, en quelque sorte, de nos billets de concerts. Mais ce billet ne se paie pas, il se mérite.

On sait que, en souvenir de ces séances académiques, les concerts ont gardé longtemps le nom d' « académie » : au

(1) Bonnin et Chassant, *Puy de musique...*, 1837, pp. 1, 76, 81, etc.

XIXe siècle, encore, on dira « donner une académie » ; le mot « donner » lui-même, conservé de nos jours (on « donne » un concert) aura cessé d'être une réalité, mais il témoignera à son tour de la survivance d'une époque où le guichet d'entrée était inconcevable.

Bientôt une troisième conception se fera jour ; plus utilitaire, elle n'en découle pas moins des précédentes. Ce seront cette fois des virtuoses ou des musiciens, qui, pour accroître les occasions de se faire applaudir, inviteront chez eux amis ou adeptes et prieront des confrères de se joindre à eux pour varier l'intérêt. L'initiateur de ce genre de concerts fut un curieux personnage, Jean Lemaire, qui vécut à Toulouse de 1581 à 1650, tout en faisant à Paris de fréquents séjours. Précurseur de Ferdinand de Lesseps, Lemaire avait conçu le projet d'un canal des deux mers, et chercha sans succès toute sa vie à le faire aboutir. Précurseur de l'espéranto, il avait préconisé l'idée d'une langue universelle. Il figura aussi comme inventeur dans le domaine de l'architecture et dans celui de la mnémotechnie. Comme musicien, Lemaire n'était pas moins inventif : il avait imaginé une nouvelle notation alphabétique, proposé à la suite de plusieurs autres un septième nom de note pour solfier sans « muances » (sa syllabe, *za*, n'était pas très loin du *si* qui fut finalement adopté), mis au point un système de touches qui permettait au luth de varier les intervalles selon d'autres systèmes que le diatonique courant, et ajouté à la famille du luth un nouvel instrument qu'il baptisa *almérie*, anagramme de son nom. Les concerts privés qu'il organisa vers 1642 réunissaient les adeptes de ses divers procédés et prirent, de ce chef, le nom de « concerts almériques ».

C'est également chez lui, et pour se faire entendre, que de 1645 à sa mort (1656), avec le concours de ses enfants et des meilleurs chanteurs de son époque, Pierre Chabanceau de la Barre, organiste de la chapelle du roi et joueur d'épinette de la reine Anne d'Autriche, réunit régulièrement ses amis en réceptions musicales qui figurent comme ancêtres du concert avec les réceptions « almériques » et celles organisées

dans les mêmes conditions vers 1655, à Paris toujours, par un chanoine d'Embrun, compositeur au surplus, Jacques de Goüy, ami de Lemaire ou encore par le célèbre claveciniste Jacques Champion de Chambonnières (1).

Dans tout ceci, il n'est pas question d'entreprise commerciale. L'idée de monnayer le plaisir musical que l'on procure à l'auditeur naîtra en Angleterre, vers le dernier quart du XVII[e] siècle. Des perspectives entièrement nouvelles s'ouvriront désormais à l'histoire de la musique. Et c'est alors un nouveau chapitre qui s'impose.

(1) Cf. Michel BRENET, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, 1900.

16

OÙ LA MUSIQUE DEVIENT UN SPECTACLE

Que la musique pût devenir un spectacle en soi, avec billet d'entrée au guichet, est une idée qui, sous sa forme actuelle, ne date guère que du XVIII[e] siècle et demeura exceptionnelle jusqu'au milieu du XIX[e]. Lorsque les Grecs de l'Antiquité se réunissaient pour entendre des virtuoses, il y avait dans leur empressement un peu d'amour de la musique et beaucoup de « jeu sportif » : les concours de citharodie différaient assez peu, dans leur esprit, des courses à pied ou des matches de boxe. Quant aux Latins, ils écartèrent toute ambiguïté : Athénée nous raconte qu'en 167 avant Jésus-Christ, la première fois qu'ils virent, au spectacle, une réunion d'instrumentistes, ils se demandèrent ce qu'ils venaient faire, et afin d'en avoir pour leur argent, se mirent à exiger d'eux de jouer tous ensemble et de se battre ensuite à coups de poing...

L'idée que l'on pût, à heure dite, entrer dans une salle payante pour y entendre de la musique, n'a pu prendre corps que lorsque cette même coutume se fut implantée pour l'opéra, où elle avait pu se glisser à la faveur de l'équivoque due à la présence d'un spectacle proprement dit.

A ses débuts pourtant, l'opéra fut lui aussi divertissement de prince, de même que le théâtre grec — et aujourd'hui encore l'opéra chinois ou le nô japonais — se rattachait à la cérémonie d'ordre religieux. Qu'on lui donne comme origines lointaines l'entremets des banquets médiévaux ou les premiers

ballets de cour, la filière est la même. Simplement, en 1573, le divertissement quitte la salle du repas pour la salle de bal. Cette année-là, Catherine de Médicis offre aux ambassadeurs polonais (pl. XV *a* p. 154) une fête somptueuse. Les invités, dédicataires, sont au premier rang des fauteuils placés de plain-pied avec la salle. Derrière eux, ou au balcon, les invités. Leur présence est un honneur, car ils ne sont là, si l'on peut dire, que par surplus. Les musiciens sont cachés : ils ne font pas partie du spectacle proprement dit.

1581 : le premier ballet de cour, offert par Henri III pour le mariage de son favori le duc de Joyeuse. Même disposition (pl. XV *b*). C'est au roi, assis presque de plain-pied, que s'adressent les acteurs, et le texte même des vers le prend pour interlocuteur. Les musiciens sont cachés par le décor ; s'ils se montrent, un peu plus tard, comme dans telle entrée de luths d'un ballet de cour au début du XVII[e] siècle (pl. XVI *a*) ce sera au titre d'acteurs, costumés et dansant tout en jouant. Lully, dans ses divertissements pour Molière, en sera encore à cette conception : « Entrée de violons dansants, etc... » C'est encore à l'occasion de fêtes de cour, pour le prince et ses invités, que Peri écrira son *Orfeo*, et nous devons le chef-d'œuvre de Monteverdi à la jalousie du duc de Mantoue qui, devant le succès de l'Orphée florentin, voulut à son tour avoir le sien et en passa commande à son musicien ordinaire pour offrir mieux que son rival à ses invités de marque.

Les véritables créateurs du public payant furent sans doute les princes Barberini, qui, devant la vogue de ces divertissements princiers mais occasionnels, eurent l'idée d'ouvrir à Rome en 1632 un théâtre d'opéra régulier et d'y convier le public moyennant finances. L'exemple fut suivi partout, et d'abord en Angleterre, où le spectacle s'appela « masque » : dès 1639, sir William d'Avenant obtint de Charles I[er] une patente lui permettant d'ériger un théâtre *to exercise musick and musical presentments*. En France, le premier opéra, celui de Cambert et Perrin, ouvert en 1669, fut franchement populaire, et la salle du Jeu de Paume (pl. XXIII *a*) qui fut aménagée à cet effet témoigne assez, par son aspect délabré, du caractère de ces spectacles. Le paiement des entrées, laissé entre les mains d'un homme d'affaires douteux, le marquis de

Sourdéac, s'effectuait, nous disent les chroniqueurs, dans une effroyable confusion qui favorisait les pires malversations et mena le trio sur la paille humide des cachots. On sait la suite, et comment Lully en tira parti pour arracher son privilège à Cambert, tandis que celui-ci devait s'installer à Londres, où l'opéra, jusqu'à Hændel inclus, garda si longtemps la marque française. Par un singulier retour, le successeur de Cambert à Paris, Lully, musicien de cour, devait rendre à l'Opéra français son caractère original de spectacle pour le prince, et le public populaire, frustré du véritable opéra auquel il avait pris goût, en fut réduit, devant les rigueurs d'un privilège exploité de main de maître, à se contenter des parodies et des spectacles de foire — ce qui explique en partie le succès de l'opéra-comique français.

Celui-ci, à son tour, héritait d'une longue tradition de spectacles populaires, où la musique jouait un rôle important. Regardons par exemple la parade de Tabarin au Pont-Neuf en 1623 (pl. XXIII *b*). Ici, pas de clôture, ni de sièges, ni d'entrées payantes : le public, réduit à l'état de badauds, se promène librement devant l'estrade qui lui arrive à hauteur du nez. On fera la quête, probablement, tout à l'heure (1).

Mais, pendant ce temps, l'opéra des princes grandit et accumule les magnificences. Témoin (pl. XVI *b*) la représentation à Vienne en 1666, du Pomo d'Oro de Cesti. La salle est somptueuse, la scène bien équipée. On n'a pas encore creusé la fosse d'orchestre, mais un rideau cache les musiciens, installés comme de nos jours au pied de la scène. Un vaste espace libre s'étend sur l'avant de la salle, car le prince doit être au premier rang, et un certain recul lui est indispensable : l'étiquette ne permet à personne de s'asseoir devant lui. Fait nouveau et notable, les invités sont assis sur des fauteuils fixés en bon ordre. Ordre provisoire du reste, dû sans doute

(1) La musique en plein air sera l'idéal suprême de la Révolution. « La divinité de la République est la Liberté, son temple est l'univers ; c'est sous la voûte céleste que doit se célébrer son culte. Nos places publiques seront désormais nos salles de concert. » Ainsi s'exprime une pétition lue à la Convention le 18 Brumaire de l'an II. Parmi les signataires figuraient Gossec et Sarrette, futur directeur du Conservatoire (Constant Pierre, *le Conservatoire*..., p. 90).

à la majesté de la cour plus qu'au respect du spectacle. Quoi qu'il en soit, et à l'instar des spectacles de tragédie, qui ressemblent tant à ceux de l'opéra, on sent ici la salle de concerts en gestation.

C'est l'Angleterre qui inventa, à la fin du XVIIe siècle, les premiers concerts payants, mais ce ne furent encore que des admissions rétribuées — en général par abonnement — à des concerts de salon du type connu. L'initiateur fut un violoniste de Charles II, John Banister. Nommé à son retour de France, où il était allé se perfectionner, maître de la chapelle du roi (King's band), il fut congédié en 1666 ; selon Fétis, c'était pour avoir dit devant le roi que le talent des violonistes anglais était inférieur à celui des Français ; d'après Riemann, c'était au contraire pour avoir médit des Français protégés par le roi... Quoi qu'il en soit, le voilà sans emploi, et c'est à ce chômage forcé d'un violoniste londonien que nous devons la plus monumentale transformation des mœurs musicales de tous les temps. Car pour se faire quelque argent, faute d'en recevoir désormais, Banister imagina de donner chez lui, à partir de 1672, des soirées musicales ouvertes à qui paierait. C'était une innovation sans précédent. Elle eut un tel succès que, en 1676, dans le « Musick's Monument » de Thomas Mace, chantre au Trinity College de Cambridge, on pouvait voir le plan d'un projet inaccoutumé : une salle de concerts, avec 12 galeries différentes pour les « différentes sortes d'auditeurs ». (fig. 5) Pas d'estrade : ce n'est pas un spectacle, mais une *musick roome*, avec une cheminée et une table centrale, autour de laquelle prendront place instrumentistes et chanteurs, et un orgue dans l'une des encoignures. L'atmosphère intime nécessaire à toute « musique de chambre » sera sauve, en apparence du moins (1).

Elle le sera encore avec le second organisateur de concerts payants de l'histoire, un riche amateur londonien, Thomas Britton, négociant en charbon de son état. Britton donnait chez lui depuis 1678 des réceptions musicales hebdomadaires :

(1) Cette disposition est encore celle que l'on peut voir à l'*Holywell Music Room* d'Oxford, construite en 1748 et considérée comme la plus ancienne salle de concerts d'Europe. Elle a été restaurée en 1959.

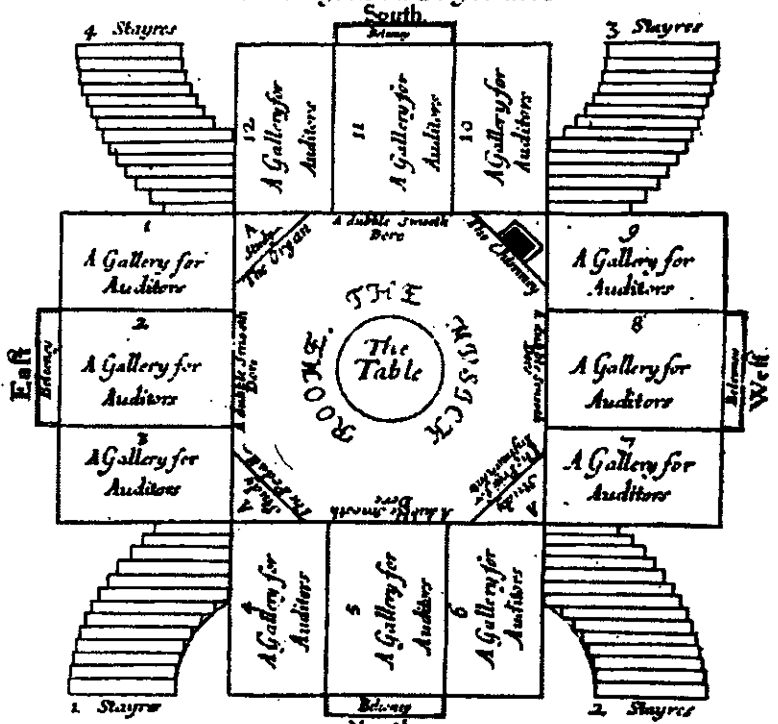


Fig. 5. — *Le plus ancien projet de salle de concert.*
Thomas Mace, Musick's Monument, 1676.

Hændel y parut. D'abord, elles furent gratuites, puis l'exemple de Banister porta ses fruits : le marchand de charbon fit payer des abonnements. Et en 1690, un musicien de la cour de Guillaume III, Robert King, s'associait avec Johann Wolfgang Franck, un Allemand venu de Hambourg après avoir, dans un accès de jalousie, poignardé un musicien de la cour d'Ansbach et blessé sa propre femme, pour fonder une véritable entreprise, les *Concerts of vocal and instrumental music.*

Ces concerts londoniens étaient en quelque sorte la commercialisation de la musique de chambre privée jusque-là en honneur. Il appartenait à la France de l'étendre à l'orchestre et aux chœurs. Déjà sous Charles IX, l'Académie de poésie et de musique de Baïf et Courville donnait à ses membres des auditions régulières. L'Académie du Palais, qui lui succéda sous Henri III — ainsi nommée parce qu'elle tenait séance au Louvre — alternait dans ses manifestations ballets et auditions sans spectacle. On avait vu se former à Rouen en 1662, à Orléans en 1670, à Lyon en 1713, puis à Marseille, Pau, Carpentras, Dijon, Tours, des « académies » dont les séances solennelles comportaient, à l'usage des membres, des auditions régulières ; à Londres fit de même, de 1710 à 1792, l'*Academy of Ancient Music,* fondée par Pepusch et spécialisée dans la musique du passé — entendez du XVIe siècle. On a vu comment, en 1725, Anne Danican-Philidor s'avisa que, les jours de fêtes religieuses, l'Opéra faisant relâche, le public des amateurs se trouvait frustré de musique. Il payait pour l'Opéra, il pouvait payer pour le concert. Le titre *Concert spirituel,* sauva la face pour les moralistes, bien que le répertoire ne se bornât point aux messes et aux oratorios. Ce furent les premiers concerts d'orchestre publics : on comptait 93 musiciens ordinaires en 1762. Les académies de province suivirent l'exemple, et le succès fit même naître en 1775 une compagnie rivale, le « Concert des Amateurs », appelé aussi, depuis 1780, « Concert de la loge Olympique », du nom de son nouveau local. Plus tard vinrent le « Concert de la rue de Cléry », (1) et surtout, à partir du 15 Brumaire an IX (6 no-

(1) Cf. le bel ouvrage de Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime,* déjà cité.

vembre 1800), les exercices publics des élèves du Conservatoire, qui donnèrent naissance en 1802 au « Concert français » de la rue de la Victoire, puis en 1828 à la « Société des Concerts du Conservatoire ». On connaît la suite.

Tous ces concerts étaient fondés sur l'abonnement : ils cherchaient à constituer un noyau fidèle de public et ignoraient, ou presque, « l'auditeur de passage ». Le concert occasionnel est plus récent encore. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle on ne « donne » pas de concerts. Le virtuose se fait entendre à l'église ou au temple, ou à la cour du prince, ou dans les salons du mécène, pour les invités. Le compositeur écrit pour les formations régulières dont il a la charge ou avec lesquelles il entretient des relations. La musique, on l'a déjà vu, est un « produit saisonnier » de consommation immédiate et précaire. Seul le théâtre convoque des auditeurs pour une œuvre définie. Quand Telemann ou Hændel font entendre leurs œuvres dans une salle de spectacle — généralement de théâtre — ils l'assimilent à un spectacle d'opéra en spéculant sur l'élément visuel autant que sur la musique proprement dite.

Les salles de concert, qui se multiplient au XIXe siècle, ne sont d'abord que de grands salons, comme la salle Pleyel de la rue Rochechouart où si souvent joua Chopin, et qui subsista jusqu'en 1927 (pl. XXI *a*), à moins que, comme le Gewandhaus de Leipzig (la pl. XXI *b* le représente vers 1840) on n'y retrouve la disposition des temples où l'on a coutume d'écouter la musique spirituelle, bancs face à face. Le temple, le salon, le théâtre : nous nous retrouvons devant les trois dédicataires primitifs. Le Conservatoire de Paris (1), qui jusqu'à son transfert rue de Madrid en 1909, occupait tout le quadrilatère enclos par les rues Bergère, du Conservatoire, Sainte-Cécile et du Faubourg-Poissonnière, possédait depuis 1811 sa salle

(1) Le mot *Conservatoire* ne signifie pas ce que répondit un jour, dit-on, Ambroise Thomas à un interlocuteur qui lui parlait d'une réforme : « Au Conservatoire, monsieur, on conserve. » — *Conservare*, en italien, signifie « entretenir » : cf. « conservateur de musée ». Un *conservatorio* était au XVIe siècle, à Naples, Venise ou Palerme, un hospice où on entretenait et éduquait les enfants abandonnés. Comme l'instruction musicale y était particulièrement en honneur, le terme est passé au sens général d'école musicale.

de concerts : son nom initial est significatif : c'était, dit *Le Courrier de l'Europe* du 9 juillet relatant l'inauguration (1) la « nouvelle salle des exercices » d'élèves. Parmi ses singularités, le chroniqueur relate avec surprise que « l'orchestre est placé dans le fond, comme les acteurs le sont au théâtre, quoique dans tous les théâtres, les orchestres se trouvent dans le milieu, entre les acteurs et les spectateurs ». Mais, ajoute-t-il, « une salle de concerts était une nouveauté à Paris : il faut se soumettre à des essais ». Du reste, le Conservatoire n'était pas seulement de musique : il était aussi « de déclamation », et ce fut sans doute la raison pour laquelle l'architecte Delannoy se résolut à placer les musiciens « comme les acteurs le sont au théâtre ».

Cette salle demeura une singularité pendant tout le XIXe siècle : la salle Gaveau ne fut édifiée qu'en 1907. Les concerts de musique de chambre se donnaient encore le plus souvent, vers 1920, dans la salle des fêtes de la Société des Agriculteurs — aujourd'hui cinéma. Les grandes sociétés de concerts, autres que celle du Conservatoire (qui utilisa sa salle jusqu'à la guerre de 1939) étaient hébergées par des théâtres (Colonne fut d'abord à l'Odéon, 1873, puis au Châtelet) ou même des cirques (Pasdeloup, 1861, Cirque d'Hiver).

En 1927, la maison Pleyel quitta la rue Rochechouart pour s'installer faubourg Saint-Honoré. Les démolisseurs firent tomber, avec les murs de la petite salle rouge, les souvenirs des concerts de Chopin et de tant d'autres, et on vit s'élever à Paris la première « grande » salle de concerts : 2 500 places (pl. XXII). Le directeur de la maison, Gustave Lyon, ingénieur renommé, avait travaillé de longues années à en établir le plan sur des données acoustiques nouvelles. Un an plus tard, elle brûlait. Reconstruite, sur les mêmes plans, on y décelait d'inexplicables échos. Il fallut attendre 1957 pour que d'empiriques, mais efficaces corrections lui permissent de faire taire ses détracteurs. Elle n'en avait pas moins servi de prototype. A Bruxelles, le palais des Beaux-Arts s'édifiait sur des principes analogues. L'Amérique lui appliquait son coefficient de gigantisme ; à l'heure actuelle (1960), les excavatrices pré-

(1) Constant PIERRE, *Le Conservatoire...*, p. 169.

parent, à New York, un énorme « block », le *Lincoln building*, qui sera une véritable cité de la musique, englobant le remplaçant du vieil et désuet Metropolitan Opera. Aujourd'hui, toute grande ville qui se respecte possède sa grande salle de concerts : la musique, par elle seule, est devenue un spectacle.

17

MUSIQUE POUR LE PAPIER

« Je ne vais plus jamais au concert, me dit un jour mon maître et éminent prédécesseur à la Sorbonne, André Pirro. A quoi bon entendre de la musique? Il suffit d'en lire. »

Déformation de musicologue? Peut-être, et je prie les dieux de me l'épargner sur mes vieux jours. Mais aussi diagnostic frappant d'une fin d'évolution, présentée en raccourci chez un homme jadis sensible et ardent, qui fut organiste, maître de chapelle, « musicien musicant », comme disait Charles van den Borren, et chez qui la saturation avait fini, en fin de carrière, par substituer la décortication intellectuelle à la jouissance sensorielle. Échelonnée sur des siècles, c'est aussi le point ultime d'évolution de notre trop vieille civilisation musicale d'Occident.

Quand une civilisation est jeune, sa musique ignore totalement toute trace d'écriture — nous aurons l'occasion d'en reparler. Toute civilisation antique, et en partie la médiévale, sont de tradition orale. La notation, lorsqu'elle existe, est utilisée comme un aide-mémoire *a posteriori* portant sur des mélodies déjà connues, non comme un moyen de les apprendre, ni surtout de les composer. Il en est encore ainsi en Orient, en Islam, etc. Quand le pseudo-Plutarque nous parle des compositeurs anciens, il les présente cithare aux mains ou aulos aux lèvres, mais non écritoire à la main. Par exemple, le premier chant funéraire, en l'honneur du serpent Python, écrit-il, a été « joué sur l'aulos », et non « composé » par

Olympos (1). De même encore au Moyen Age : le chroniqueur trouve tout naturel d'écrire que Tutilon « dicte » les mélodies qu'il a composées (2) : le papier n'intervient qu'une fois l'acte de composition terminé. Sur une autre échelle, c'est encore de la sorte que procédera Mozart.

On s'est souvent étonné que du XIIIe à la fin du XVIe siècle, où cependant la complexité des combinaisons du contrepoint exige du compositeur un minutieux calibrage de ses lignes mélodiques simultanées, impossible à réaliser sans le secours de l'écriture, aucune « partition » synoptique, analogue à celles en usage de nos jours, ne nous soit parvenue. Manuscrits ou éditions anciennes nous livrent toujours la polyphonie en « pièces détachées » : chaque partie se lit d'un bout à l'autre, complètement isolée de ses sœurs, soit qu'elles se fassent suite sur la même page, soit qu'elles soient éditées ou copiées en recueils différents se complétant mutuellement. Leurs destinataires sont visiblement les seuls exécutants de chacune des parties : la synthèse sonore se fait à l'audition, nul n'éprouve le besoin de la considérer visuellement (3).

Cette singulière pénurie a trouvé son explication voici quelques années dans des circonstances curieuses. En 1953, le service des fouilles des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique fit déblayer, près de l'église Saint-Feuillien de Fosse, un puits obstrué depuis 1723. On en retira les objets les plus hétéroclites, dont l'examen démontra que le puits avait servi de débarras du XIVe au XVIIe siècle. Parmi ces

(1) Un détail montre bien nos tendances constantes à appliquer aux anciens nos préjugés modernes : le dernier éditeur du texte interpole précisément ce mot dans sa traduction pour rendre la phrase « plus claire » : « Olympos, ayant composé... le joua sur l'aulos » (F. LASSERRE, *Plutarque, de la Musique*, Lausanne, 1954, p. 139). Aucun mot dans le texte grec ne justifie l'addition *(ibid* p. 118, ligne 2).

(2) EKKEHARD IV, *De Casibus Sancti Galli*, chap. III.

(3) Cet usage est resté en vigueur jusqu'à une époque très récente pour les quatuors à cordes : on en éditait les parties séparées, non la partition.

Jusqu'au milieu du XIIIe siècle environ, les polyphonies sont généralement écrites en concordance approximative des voix. Puis cet usage disparaît, sauf pour le conduit et ses dérivés. De 1250 à 1600 environ, en dehors des tablatures destinées à un exécutant unique, il n'existe pratiquement plus de partitions d'époque synoptiques.

objets figurait une ardoise d'environ 30 centimètres sur 15 sur laquelle étaient gravées, dans le sens de la longueur, six portées musicales de cinq lignes chacune (fig. 6). Le directeur des fouilles, M. Mertens, eut l'heureuse idée de remettre l'ardoise, pour examen, à Mme Clercx-Lejeune, professeur de musicologie à l'Université de Liège. Celle-ci se souvint alors de textes du XVI[e] siècle demeurés inexpliqués, notamment d'un traité d'un cantor de Lunebourg, Lampadius, où il était question des *tabulæ compositoriæ* dont on se servait au temps de

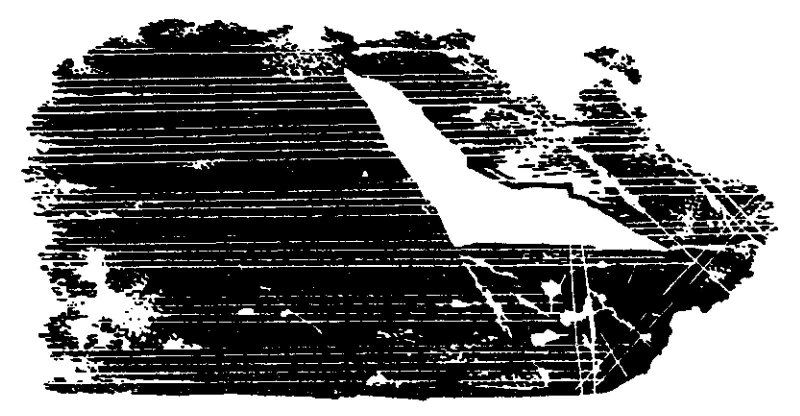


Fig. 6. — *L'ardoise à composer du puits Saint-Feuillien.*

Josquin et d'Isaac et dont il ne restait rien « ni par la parole ni par le document ». Continuant son étude comparative des textes d'une part et d'autre part de l'ardoise miraculeusement sortie de terre, Mme Clercx pouvait conclure : les compositeurs travaillaient sur une sorte de brouillon périssable, dont l'ardoise en question présente un spécimen de support. Le travail achevé, on recopiait chaque partie à l'usage des exécutants sur une matière durable et la « partition » (1) désormais était considérée comme ne servant plus à rien. On effa-

(1) D'où l'explication de ce mot « partition ». *Partire* signifie « diviser ». Mettre en « partition », c'était diviser l'écriture des notes au moyen de barres de repère facilitant la concordance : amorce de nos actuelles barres de mesure. Ces barres disparaissaient dans la copie définitive en parties séparées.

çait et l'ardoise se trouvait prête pour un nouvel usage (1).

Musique et littérature suivent ainsi un cheminement parallèle. Elles aussi les premières littératures ont été orales — et souvent chantées. Puis le papier intervint comme aide mémoire des jongleurs (le manuscrit de *La Chanson de Roland*, conservé à Oxford, est considéré comme un manuscrit de jongleur) ; ou encore comme curiosité destinée à un cadeau princier ; en tout cas à titre de rédaction après coup, et non comme auxiliaire de rédaction. Et l'évolution se poursuit, jusqu'à la poésie « typographique » du *Coup de Dés* mallarméen ou du Cocteau d'avant 1920.

Il en fut de même pour la musique. Les plus beaux tours de force de contrepoint — et Dieu sait si on en réalisa — remplissaient le compositeur de fierté, mais, hormis les exécutants qui travaillaient leur partie, ou les élèves à qui le maître pouvait les donner en exemple, ils demeuraient soumis au seul jugement final de l'oreille. Il n'en existait pas même de partition à disséquer. Un morceau n'était définitif que lorsqu'il avait été « éprouvé », c'est-à-dire soumis à la « preuve » d'une exécution d'essai.

La première offensive du Papier contre l'Oreille semble se situer vers la fin du XIVe siècle, à l'époque de la décadence d'Ars Nova. Mais déjà un Guillaume de Machaut chérissait trop les rébus dans ses vers pour ne pas en parsemer sa musique.

Dix et sept cinq trese quatorse et quinze
M'a doucement de bien amer espris

chante un de ses rondeaux. Comptez les lettres dans l'ordre de l'alphabet (sans différencier I et J) ; vous trouverez aux numéros 17, 5, 13, 14 et 15 les lettres R E N O P, anagramme du début du nom de son amie Péronne. C'est par un jeu du même ordre qu'il confie à un autre rondeau la « poésie » ci-après :

Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin.

(1) Suzanne CLERCX, *D'une ardoise aux partitions du XVIe siècle*, Mélanges Paul-Marie Masson, 1955, I, pp. 157-170.
Voir J. CHAILLEY, *Tabulae compositoriae*, dans *Acta musicologica*, LI/1, 1981, p. 51.54.

Est teneüre vraiement.

— Ma fin est mon commencement. —
Mes tiers chant trois fois seulement
Se retrograde et einsi fin (= *finit*).

— Ma fin est mon commencement
Et mon commencement ma fin.

Le rondeau est à 3 voix, mais 2 seulement sont notées, avec le texte des 2 seuls premiers vers : le « triple » (tiers chant) et la contre-teneur (1). Les paroles sont écrites à l'envers, et au triple seulement : il faut retourner le papier pour les lire (pl. II). C'est un vrai « jeu de société », dont la clef a du reste été trouvée depuis longtemps.

Il n'y a pas de teneur écrite : déduisons-la du texte en lisant à l'envers la partie de triple, c'est-à-dire en commençant par la dernière note. Cela fait, juxtaposons-la au triple et à la contre-teneur, écrits normalement : nous avons nos trois voix. Mais, arrivés au milieu du triple, indiqué par une barre verticale, on s'apercevra que la contre-teneur écrite est achevée : on la lira à son tour à l'envers pour la seconde partie, cependant qu'on continue à lire le triple écrit. Comme la partie de triple qu'on va lire maintenant est celle qui a déjà été rétrogradée par la teneur, tandis que la teneur va à présent rétrograder celle qu'on vient d'achever, les deux parties triple-teneur se trouveront inversement symétriques d'une partie à l'autre. En d'autres termes, le texte ne prescrit qu'un triple en deux parties A et B et une contre-teneur C. Le jeu consiste à développer AB et C conformément aux règles du genre d'une part, aux conventions posées d'autre part. Si nous indiquons par ' la rétrogradation, les trois parties réelles se feront

(1) La *teneur* (futur ténor) est la partie inférieure, à moins qu'il n'y ait une « contre-teneur ». Le « triple » est la partie supérieure des chants à 3 voix, puis, par extension, la partie supérieure, quel que soit le nombre des voix. On dit aussi *treble*, ou plus tard *trouble*. Arnoul Greban, dans sa Passion, introduit un amusant jeu de mots en faisant chanter un « trouble » à l'un de ses diables dans le discordant concert infernal. Tous ces termes étaient familiers aux lecteurs de Machaut.

suite ainsi, en respectant les reprises traditionnelles de la forme rondeau (AB - aA - ab - AB) :

Triple :	A B A A A B A B
Teneur :	B' A' B' B' B' A' B' A'
Contre-teneur :	C C' C C C C' C C'

de sorte que l'on a bien, à la teneur, les trois rétrogradations A' du « tiers-chant » annoncées.

Les amusements de ce genre, dont la complication fait tout le prix, sont de valeur nulle à l'audition, car il n'existe aucun musicien, si exercé soit-il, capable de s'apercevoir, en écoutant le morceau, du tour de force réalisé, ou même, le connaissant, de le contrôler à l'oreille. Mais on conçoit aisément la satisfaction du compositeur qui, s'étant fixé par jeu un programme difficile, constate qu'il a pu le réaliser et se persuade ainsi lui-même de sa haute valeur technique, supputant à l'avance les commentaires admiratifs de ceux qu'on nommera plus tard les critiques. D'autant plus qu'on n'aura pas manqué de les avertir dûment à l'avance : dans le rondeau ci-dessus, c'est même le « canon » (1) du jeu qui forme le texte à chanter !

A la fin de ce XIVe siècle, aussi attachant que décevant, cette esthétique de rébus qu'on retrouvera en littérature chez les grands Rhétoriqueurs, devient une véritable fureur. Un de ses domaines préférés est celui du rythme. Il faut dire que le terrain y était alors particulièrement propice. Faute d'une notation assez explicite, le XIIIe siècle avait dû se contenter de rythmes relativement élémentaires. Depuis peu, on disposait par l'écriture du moyen de varier ces rythmes presque sans

(1) Relevons au passage le sens du mot « canon » : pourquoi appelle-t-on ainsi un chant sans cesse recommencé et pris successivement par plusieurs parties identiques, type *Frère Jacques?* Au Moyen Age (le procédé apparaît à la fin du XIIIe siècle), on le nommait, plus logiquement *rotundellus*, chant tournant en rond, et les Anglais ont gardé le mot *round*. On trouva sans doute que le terme faisait confusion avec *rondeau*, issu lui aussi d'un *rotundellus*. Or, pour noter un chant de ce genre, on n'écrivait pas toutes les parties, ce qui était inutile : on le notait une seule fois, en y adjoignant une notice expliquant la façon de le transformer en chant à plusieurs parties. C'est cette notice ou « règle », dénommée *canon* d'après le grec, qui finit par fournir son nom au genre lui-même.

limites, et de jour en jour on se piquait davantage au jeu.

Imaginez qu'à un examen du Conservatoire ou d'ailleurs, le candidat se trouve en présence d'un morceau de piano à déchiffrer comportant, à la main gauche, deux mesures à 4 temps, et, à la main droite, quelque chose dans ce genre :

$\frac{6}{8}$ ♩ $\frac{2}{4}$ ♪ $\frac{6}{8}$ ♩ 𝅗𝅥. ♪ $\frac{2}{4}$ ♫ 𝅗𝅥. ♪ $\frac{6}{8}$ ♪

Cet exemple (1) est l'exact équivalent, en notation moderne, des « chinoiseries » auxquelles se délectaient les successeurs de Machaut et de Philippe de Vitry au nom d'une « Ars Nova » dédaigneuse de la « vieille forge » du temps de Pérotin et persuadée qu'elle édifiait le langage de l'avenir.

La musique risquait ainsi de devenir une sorte d'algèbre compliquée et obtuse, mais sa complication restait réservée à l'œil et au papier ; car à l'audition il ne subsistait pas grand-chose de ces entortillements. On ne saurait s'étonner que la fameuse « postérité » ait laissé cette esthétique périr de son propre étouffement pour revenir, au début du XVe siècle, à une simplicité « réactionnaire ». Celle-ci ne fut pas si stérile, puisqu'en deux cents ans d'évolution ininterrompue et sans à-coups, elle construisit, de Dunstable à Palestrina en passant par Dufay, Ockeghem, Josquin des Prés, Janequin, Lassus et tant d'autres, l'extraordinaire lignée de chefs-d'œuvre de la Renaissance dite franco-flamande.

Les compositeurs toutefois avaient pris goût au plaisir de la difficulté vaincue. En se développant, le contrepoint,

(1) Il nous paraîtrait stupide (encore que les examinateurs de solfège se délectent trop souvent de jeux de société de ce genre), mais il est parfaitement correct : comptez d'une part le nombre de croches à $\frac{6}{8}$, d'autre part le nombre de doubles-croches à $\frac{2}{4}$: pour chacun des chiffrages nous trouvons au total 2 mesures à 2 temps, enchevêtrées. On procédait de la sorte avec les divisions binaires et ternaires des temps parfaits ou imparfaits et des prolations majeures ou mineures. On en trouvera des exemples nombreux dans le recueil de W. Apel, *French secular music of the late 14 th Century*. La transcription éditée sur portées s'y efforce, à coups de syncopes, de simplifier les concordances : il faut, pour juger de la notation ancienne, considérer les rythmes originaux notés au-dessus des portées.

art d'entremêler les lignes (1), laissait le champ libre aux gageures les plus audacieuses. On vit l'Anglais Thomas Tallis, vers 1540, écrire à 40 voix réelles un motet pour 8 chœurs à 5 voix ; un Pierre de la Rue traiter simultanément, en contrepoint réciproque, le *Vexilla regis* et la psalmodie de la Passion. Josquin des Prés, le maître des maîtres, est coutumier des exploits les plus stupéfiants. Mais ici le dieu Papier se voit domestiqué au service de la musique : on peut écouter sans prévention la chanson *Petite Camusette* et n'y entendre qu'une harmonisation aussi simple que juste et expressive, sans s'apercevoir que le thème donné supporte à la fois un canon à l'octave, deux à la quinte et que les deux voix restantes forment elles-mêmes, la plupart du temps, un canon complémentaire utilisant les cellules du thème.

Cependant, malgré des réussites aussi prestigieuses, l'humanisme de la fin du XVI[e] siècle se lassa de cette virtuosité. Hypnotisés par la simplicité de la musique grecque, d'autant plus indiscutable à leurs yeux qu'on en ignorait à peu près tout, les collaborateurs de Baïf en France ou de Bardi à Florence déclarèrent la guerre au contrepoint, et voulurent entendre tout ce qu'écrivait le musicien. Musique mesurée à l'antique, air de cour, madrigal nouveau style ou plus tard opéra, le papier perdit ses droits au point que la notation ne fut bientôt plus qu'une sténographie simplifiée ; des opéras entiers étaient écrits sur deux portées : un chant et une basse — Vivaldi notait avec satisfaction qu'il avait mis cinq jours à écrire l'un d'eux et Monteverdi n'y fit pas exception.

Le chant lui-même n'était souvent noté que simplifié à l'extrême. On laissait à l'interprète le soin de broder à sa guise autour du schéma noté. L'*Orfeo* du grand Claudio contient à cet égard un témoignage assez surprenant. Pour le grand air par lequel Orphée endort la méfiance de Caron et parvient ainsi à franchir le Styx, Monteverdi a, par exception, noté deux fois sa mélodie : une première fois simplement, comme dans tout le reste de la partition, puis au lieu de laisser

(1) *Punctum contra punctum :* phrase contre phrase, et non, comme on le dit souvent, note contre note. Voir par exemple le traité de Jean de Grouchy (XIII[e] siècle).

au chanteur le soin de l'orner à sa guise, il a lui-même écrit, comme il la désirait, la version à chanter réellement. En comparant les deux textes, on demeure songeur quant aux jugements que nous pouvons porter sur la musique de ce temps, puisque, lorsque nous lisons des textes analogues à la ligne nº 1, la véritable musique exécutée devait correspondre à celle de la ligne nº 2 :



Ainsi l'esthétique de l'opéra et de la basse continue avait déchu le Papier de son prestige. Il le retrouva en Allemagne, à l'aube du XVIIIe siècle.

Le plus grand génie musical de tous les temps, J.-S. Bach, est peut-être le seul véritable héritier de cet autre génie que fut Josquin des Prés. Comme lui, le moindre de ses ensembles est à la fois une impeccable réussite sonore et une construction architecturale dont l'oreille est impuissante à déceler seule la trop riche complexité. Il n'ignore pas sa virtuosité d'écriture, et il s'amuse parfois à la souligner visuellement.

Ouvrons par exemple l'*Offrande musicale*, adressée à Frédéric II à la suite d'une réception mémorable où le roi de Prusse avait proposé à Bach un thème à développer. Voici, sur le thème royal, trois fugues, deux trios, une longue série de canons non résolus à l'aspect mystérieux. Certains de ces derniers portent deux clefs juxtaposées : pour l'un, la seconde clef est à l'envers (il faut, pour trouver la résolution, retourner le papier et lire dans une glace) et la suscription commente avec malice : *Quærendo invenietis* (cherchez et vous trouverez). Le manuscrit est parsemé d'acrostiches, de rébus dignes de l'Ars Nova et la littérature courtisane s'y fait commentaire musicologique : *notulis crescentibus crescat fortuna regis* (c'est un canon par augmentation).

Mais il ne s'agit pas ici d'un jeu gratuit et arbitraire. C'est

que l' « Offrande », développement d'un thème proposé par un illustre dédicataire, se fixait explicitement pour but de démontrer par flatterie la richesse virtuelle du thème royal, et par contrecoup le savoir de l'expéditeur. L'objectif était du même ordre pour *L'Art de la Fugue*, démonstration de professeur génial, véritable corrigé de devoir rédigé dans l'abstrait, pour le seul papier, à seule fin de montrer aux élèves tout ce qu'un contrapuntiste habile doit pouvoir tirer d'un thème. On sourit de certains commentaires délirants sur la « pureté » d'un art « sublimé » dépassant les contingences pour « transcender » et « faire éclater » sous l'empire d'une « nécessité intérieure », etc., etc.

On a beaucoup discuté sur l' « ésotérisme » de Bach, et certaines spéculations à ce sujet sont en vérité surprenantes au premier abord, puis peu à peu convaincantes par leur fréquence et leurs recoupements : « 14, par exemple, dit Geiringer (1), symbolise Bach, puisque B étant la deuxième lettre de l'alphabet, A la première, C la troisième, H la huitième, la somme totale est 14. Renversé, 14 devient 41 qui figure le nom de J.-S. Bach, puisque J est la neuvième, S la dix-huitième lettre et que 9 plus 18 plus 14 font 41. Dans la toute dernière composition de Bach « Seigneur, me voici devant ton trône », la première ligne contient 14 notes et la mélodie entière 41, comme si le compositeur mourant voulait annoncer que lui, Bach, J.-S. Bach, entrait dans le chœur éternel ».

On peut, selon son humeur, déclarer de telles spéculations puériles ou géniales. Il n'en reste pas moins que si elles existent réellement — ce que Bach n'a jamais confirmé lui-même — elles se surajoutent, sans les remplacer, à l'une des plus hautes inspirations qui aient jamais visité un compositeur. Point n'est besoin de compter le nombre des notes pour ressentir la beauté de l'*Erbarme dich* de saint Matthieu ou de l'adagio du Concerto de violon en mi. Le danger d'un si prestigieux exemple ne serait-il pas d'inciter des épigones à *remplacer* l'inspiration par la spéculation au lieu de la contrôler et de l'enrichir? On aimerait être certain, devant certaines décla-

(1) *Bach et sa famille*, p. 232.

rations de l'actuel dodécaphonisme, que ce grand exemple n'a pas été déformé et réduit à l'accessoire.

La musique « atonale », au sens où Schönberg entend ce terme, élimine franchement l'un de ces deux critères. On chercherait en vain, dans des traités de composition sérielle comme ceux de Jelinek ou de H. Eimert, une seule phrase faisant mention du jugement de l'oreille pour contrôler ou justifier les agencements de notes dont on nous propose les recettes numérotées.

Si l'exemple suivant plonge Maurice Le Roux dans le ravissement au point qu'il le cite trois fois dans son livre *Introduction à la musique contemporaine* (1), ce n'est pas qu'il le



trouve beau : c'est que, « utilisant une seule fois chacune les douze notes de la gamme chromatique et étant par là extrait d'une « série », l'accompagnement est formé d'accords dont le premier fait entendre simultanément les deux notes de l'intervalle que chante la mélodie, le second fait entendre un accord de sixte majeure, renversement de la tierce mineure du chant, le troisième enfin fait entendre à nouveau l'intervalle de seconde proposé horizontalement par la ligne mélodique » (2). De même Stückenschmidt propose à notre admiration « un accord massif de onze intervalles et de douze sons » que Klein appelle « l'accord mère » (fig. 7) parce qu'il est en liaison avec une série qui utilise « non seulement les douze sons, mais onze intervalles différents » (3) et note que Nicolas Slonimsky « ne s'est pas contenté de réaliser des accords de douze sons et de onze intervalles, mais est parvenu à l' « ac-

(1) Éd. Grenier à Sel, 1947, ex. 17, 34, 35.

(2) *Op. cit.*, p. 93.

(3) H. H. Stückenschmidt, *Musique nouvelle*, éd. Corréa, 1956, pp. 153-154.

cord grand-mère » de onze sons répartis sur douze intervalles dont les moitiés supérieure et inférieure se complètent » et en outre « a ramené l'intervalle bitonal fa dièse majeur plus



Fig. 7.
L' « accord-mère »
de F. H. Klein, dit Klein-Linz.

do majeur à une fonction purement mathématique : si par exemple on construit à partir de la sixte augmentée sol 1 - mi 2 un accord mobile dont l'intervalle diminuera constamment d'un demi-ton jusqu'à ce qu'on s'arrête sur la tierce diminuée, on arrive alors à la somme dont nous parlions plus haut, équivalente à deux triples accords majeurs à un intervalle tritonique » (1).

Au moyen d'une série d'expérimentations menées avec la plus objective rigueur scientifique (2), R. Francès a recherché dans quelle mesure les critères prônés par l'école sérielle (3) étaient susceptibles de passer du plan du commentaire verbal ou du procédé de composition à celui de la perception réelle dénuée de toute suggestion préalable. Les résultats ont été catastrophiques. C'est ainsi que même des spécialistes de la « série » — compositeurs de ce style, pianistes, voire professeurs au Conservatoire — ont été incapables de distinguer entre elles deux séries différentes employées dans les conditions les plus

(1) *Op. cit.*, p. 154. Cet énoncé, déjà cité plus haut, p. 19, note, n'est pas seulement du charabia : il contient des absurdités, dues sans doute à des maladresses de traduction. Il faut lire évidemment sixte majeure et non augmentée *(grosse Sext)*, tierce mineure et non diminuée *(kleine Terz)*, accords à 3 sons et non triples accords. On voit que même le traducteur du livre a renoncé à comprendre. *

(2) *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958. Voir notamment les pages 140 et 372.

(3) Pour la définition de ce terme, voir le chapitre suivant.

simples selon les canons rigoureux de la « technique compositionnelle » qui base l'unité de l'œuvre sur la seule unité de la série.

Expérience plus cruelle encore dans l'acte d'accusation qu'elle dresse contre certains aspects de l'éducation musicale professionnelle : on a joué devant trois groupes d'auditeurs-témoins (professionnels, amateurs, non musiciens) un fragment mélodique accompagné de deux manières différentes. D'abord de façon banale, mais classique et correcte. Ensuite selon un procédé de « fausses notes » volontairement outré et enfantin. Or, dans la catégorie « professionnels » personne (je dis bien zéro pour cent) n'a osé émettre ni une opinion favorable à la catégorie correcte et banale, ni une opinion défavorable à la catégorie fausses-notes, tandis que les non-« professionnels » répondaient avec le même pourcentage de façon rigoureusement inverse : aucun d'entre eux (zéro pour cent) ne réprouva le correct-banal et aucun non plus (zéro pour cent) ne prit le moindre parti pour la catégorie fausses-notes. Les « amateurs cultivés » répondirent de manière plus nuancée, mais avec une majorité favorable à l'harmonie « classique » (75 %), en précisant avec une majorité un peu plus faible (66,6 %), leur réprobation devant la « fausse note » (1). On ne saurait mieux mettre en lumière les dangers d'une certaine « éducation » musicale mal comprise.

Reliant ses expériences sur cet aspect d'une partie de la musique moderne à ce qu'en écrivent ses commentateurs zélés, l'auteur pouvait légitimement conclure que la musique sérielle prenait comme base un *abandon de l'ordre perceptif en faveur d'un ordre conceptuel* imperméable à la perception.

Il faut donc bien admettre que les compositeurs qui s'engagent dans cette voie se préoccupent davantage de l'intérêt de combinaisons abstraites de notes que d'un sentiment musical à communiquer à leurs auditeurs et l'on ne peut

(1) Détail intéressant : l'expérience s'accompagnait d'un enregistrement électro-encéphalographique qui révéla que la défaveur respective des différents groupes entraînait les signes révélateurs de l'ennui et de la distraction devant la série jugée inintéressante, plutôt que ceux du désagrément ou de l'irritation.

s'étonner que le dialogue ait pratiquement cessé entre eux et un public à qui l'intérêt de ces combinaisons n'est pas perceptible, tandis qu'on lui reproche de ne pas reconnaître à cette musique des qualités que le compositeur n'a pas cherché à y mettre.

Telle est cependant la direction dans laquelle s'orientent à l'heure actuelle des compositeurs de plus en plus nombreux, auxquels le procédé sériel, mis au point par Schönberg et perfectionné par ses continuateurs, fournit pour cet usage un facile mode d'emploi.

Nous allons à titre d'exemple vous proposer de « composer » ensemble, une œuvre multi-sérielle stricte, conforme aux plus récents canons. Rassurez-vous, aucune connaissance compliquée n'est nécessaire, comme vous pourrez vous en rendre compte : tout est du niveau du certificat d'études pour la partie mathématique et de la première année de solfège pour la partie « musicale ».

1° Écrivez les 12 notes de la gamme chromatique dans un ordre irrégulier quelconque. Par exemple :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
mi bémol	*ré*	*la*	*la bémol*	*sol*	*fa dièse*	*mi*	*do dièse*	*do*	*si b*	*fa*	*si*

Votre travail « inventif » est achevé. Le reste n'est plus qu'affaire de copiste, voire de machine électronique.

2° Calculez le *renversement*, c'est-à-dire, à partir du n° 1, les mêmes intervalles pris en montant s'ils descendaient ou vice-versa.

En gardant pour chaque note de la série précédente le numéro correspondant, nous obtenons :

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
mi b	mi	la	si b	si	do	ré	fa	fa dièse	la b	do dièse	sol

3° En prenant ci-dessus les équivalences de notes et de chiffres, écrivez les numéros d'une *gamme chromatique :* do, do dièse, ré, etc. Nous avons :

9. 8. 2. 1. 7. 11. 6. 5. 4. 3. 10. 12.

Ces 3 éléments vont servir de base, mais il vous faut maintenant avoir la patience de copier 48 lignes de chiffres.

A : *série droite :*

Écrivez horizontalement les chiffres de 1 à 12, puis, à partir

de chacun d'eux, complétez circulairement en colonnes verticales la série chromatique :

A 1 :	1 -	2 -	3 -	4 -	5 -	6 -	7 -	8 -	9 -	10 -	11 -	12
A 2 :	7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
A 3 :	11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
A 4 :	6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
A 5 :	5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
A 6 :	4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
A 7 :	3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
A 8 :	10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
A 9 :	12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5
A 10 :	9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
A 11 :	8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
A 12 :	2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10

Série chromatique. ↓

B : *récurrence de la série droite :*

Lisez horizontalement les lignes de A à l'envers :

B 1 :	12 -	11 -	10 -	9 -	8 -	7 -	6 -	5 -	4 -	3 -	2 -	1
B 2 :	9	6	12	8	2	11	5	4	3	10	1	7

etc. (jusqu'à B 12).

C : *série renversée :*

Écrivez horizontalement le renversement, et complétez verticalement par la série chromatique comme A :

C 1 :	1 -	7 -	3 -	10 -	12 -	9 -	2 -	11 -	6 -	4 -	8 -	5
C 2 :	7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
C 3 :	11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
C 4 :	6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
C 5 :	5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12
C 6 :	4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
C 7 :	3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
C 8 :	10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
C 9 :	12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
C 10 :	9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
C 11 :	8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
C 12 :	2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6

Série chromatique. ↓

D : *récurrence du renversement :*

Lisez à l'envers les lignes C :

D 1 :	5	8	4	6	11	2	9	12	10	3	7	1
D 2 :	4	2	3	5	6	1	8	9	12	10	11	7

etc. (jusqu'à D 12).

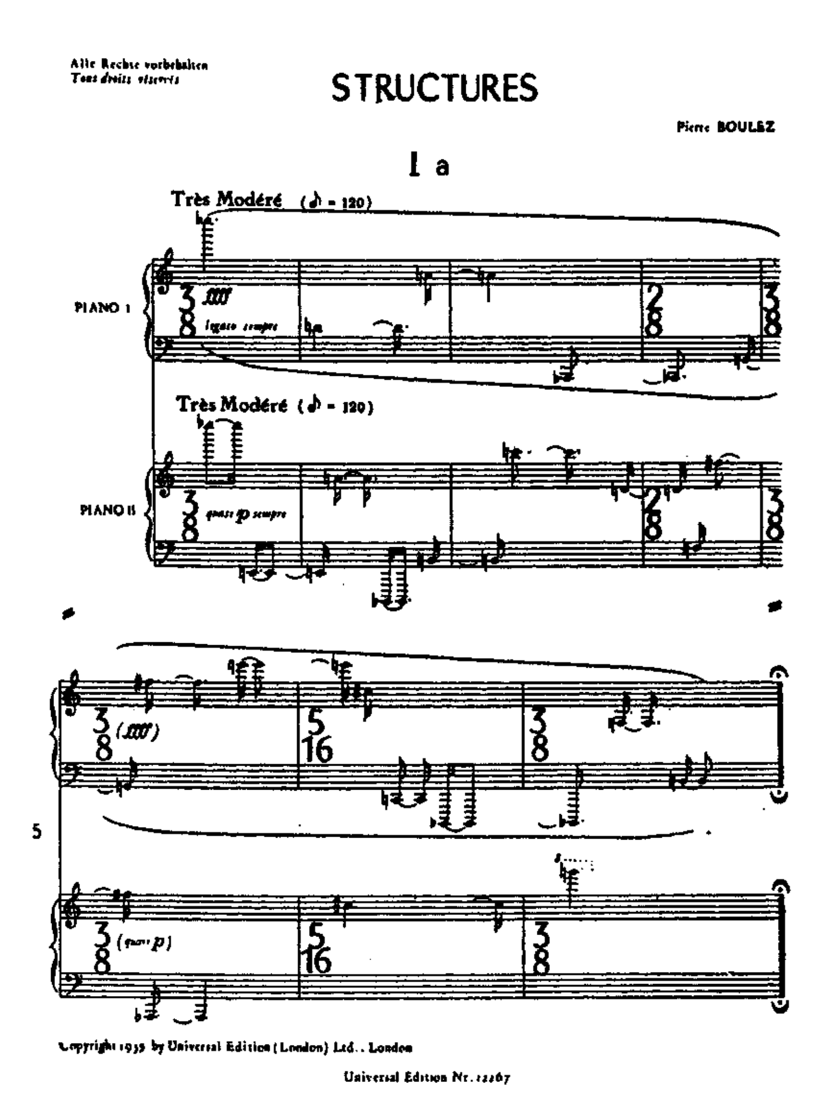


Fig. 8. — *Première page des* Structures *de P. Boulez, pour 2 pianos.*

Vous obtenez ainsi, par simple lecture horizontale, 48 lignes de chiffres qui nous donnent non seulement les notes à employer, mais encore leurs durées (ceci est un « perfectionnement » inventé par P. Boulez (1). Il suffit de faire une table d'équivalence, par exemple :

1 = 1 triple croche
2 = 2 triples croches = double croche
3 = 3 — = double croche pointée, etc.

Prenons par exemple les chiffres de A 1 pour les notes, de D 5 pour les durées ; mettons en même temps, à un second piano, les notes de C 1 avec les durées de B 9. Différencions les nuances, et nous aurons obtenu la première séquence des *Structures* de P. Boulez pour 2 pianos (fig. 8).

En changeant les combinaisons à chaque séquence, nous pourrons ainsi, à condition de retrouver le numéro des lignes utilisées par le compositeur et de connaître les nuances choisies par lui, reconstituer les 90 pages de la partition (2).

Souhaitons que nos lecteurs éprouvent à l'audition des œuvres de ce genre les pures satisfactions que leur en promet avec assurance une ample littérature. Mais aussi qu'ils aient la franchise de ne pas jouer, dans le cas contraire, le rôle des spectateurs de la fable de Florian en admiration devant les images projetées par cette lanterne magique dont l'opérateur

... n'avait oublié qu'un point,
C'était d'éclairer sa lanterne.

(1) Rédaction de 1961. En réalité, P. Boulez n'a rien inventé du tout. Il a seulement attaché son nom à une idée proposée par O. Messiaen dans *Mode de valeur et d'intensité*, 1949-1950, deux ans avant l'œuvre de Boulez.

(2) A l'exception des barres de mesure, simple repère donné formellement comme arbitraire, et du choix de l'octave de chaque note ; l'auteur affirme (Goléa, *Rencontres avec P. Boulez*, p. 167) que ce dernier est aussi extrait de la série initiale, mais je n'ai pu encore deviner comment. La formule indiquée par le compositeur (*Éventuellement*, dans le numéro : *L'œuvre du XXe siècle*, de la « Revue Musicale », p. 134) reste incompréhensible, à moins qu'on ne l'applique à la « musique concrète » sur magnétophone.

18

LE DODÉCAPHONISME DU XXe SIÈCLE

Nous venons d'aborder un aspect très particulier d'une partie importante de la musique dite « d'avant-garde », que symbolise trop schématiquement aux yeux de beaucoup le terme assez peu euphonique de « dodécaphonisme ».

Qu'est-ce donc que le dodécaphonisme (1)?

Tout ce qu'on peut dire sur ce sujet est de style fort différent selon que cela est écrit par un partisan ou un adversaire de ce système, qui pour certains apparaît comme la seule musique du présent et de l'avenir, véritable religion, ayant ses dogmes, ses saints, ses hérétiques et ses excommuniés, pour d'autres comme un jeu arbitraire et sans agrément basé sur des postulats qui sont un défi au sens commun. Les mots eux-mêmes n'ont pas le même sens selon les signataires. D'où la difficulté de s'y reconnaître pour le profane de simple bonne foi.

(1) Nous reprenons ici, pour l'essentiel, une étude publiée en 1958-59 dans le *Guide du Concert* et dans l'*Éducation Musicale*. Les *Feuilles Musicales* de Lausanne en ont également publié un condensé, puis ont sollicité par écrit la contradiction des principaux musiciens helvétiques. Loin d'apporter la réfutation sollicitée, cette enquête (14 réponses publiées entre octobre 1960 et mars 1961) n'a fait que confirmer, avec des nuances diverses, l'adhésion générale des musiciens pressentis, celle de Frank Martin s'inscrivant comme l'une des plus catégoriques. La seule véritable contradiction dénaturait à tel point le texte en cause qu'elle n'appartenait plus au domaine de la discussion.

Le dodécaphonisme est le développement d'une série de propositions, logiques et inéluctables selon les uns, arbitraires selon les autres, émises par son fondateur Arnold Schönberg il y a une cinquantaine d'années, et qui visent principalement à *substituer à la perception intuitive et analytique* des éléments de la musique, *une élaboration synthétique et raisonnée* basée sur un rapport logique préétabli entre les sons, l'élément intuitif de la perception passant délibérément à l'arrière-plan.

La « réforme » de Schönberg n'est pas, comme on a tendance à le croire, une surenchère sur l'intrusion de la dissonance (1) en tant qu'élément esthétique, telle que l'imposa notamment Strawinsky avec le *Sacre du printemps*. Elle en est indépendante, chronologiquement contemporaine, voire même légèrement antérieure, et s'explique fort bien par les conjonctures historiques. Au début du XXe siècle, l'évolution musicale d'Allemagne et d'Europe centrale demeurait désespérément statique. A travers Brahms, Mahler et Strauss, elle suivait depuis cinquante ans, sans modification essentielle, l'impulsion donnée par Beethoven et Schumann. Schönberg, jusqu'en 1905 environ, s'inscrit lui-même dans cette lignée post-romantique, qu'il illustre avec un grand talent, mais sans aucune personnalité réformatrice (2). Il ne faut donc pas s'étonner de la violence d'une réaction dont la soudaineté et l'ampleur ont été proportionnées au retard accumulé, ni du peu d'écho rencontré jusqu'en 1945 dans des pays où le

(1) On ne doit pas ici entendre le mot dissonance dans l'acception arbitraire et inexacte des traités d'harmonie, qui appellent ainsi tout accord autre que l'accord parfait à 3 sons, mais dans son sens réel : agrégation non réductible à une perception globale de consonance, elle-même extensible et variable en fonction de l'évolution du langage. Je me permets ici de renvoyer à mon *Traité Historique d'Analyse Musicale* (Leduc) qui étudie en détail les bases et l'évolution de cette notion.

(2) La seule véritable innovation de Schönberg jusqu'à cette époque est extérieure à la structure harmonique : il s'agit d'un procédé de déclamation musicale, stylisant une déclamation littéraire très modulée, et qu'il surajoute sur un plan différent à une harmonie traditionnelle (finale des *Gurrelieder* : voir disque Erato 3012/13). Il reprendra plus tard ce procédé, qu'il appelle le *Sprechgesang* ou « chant parlé ».

même besoin ne se faisait nullement sentir (1). Et il est nécessaire, pour comprendre l'évolution ultérieure, de reconstituer la démarche d'esprit qui a mené Schönberg à une rupture quasi complète avec le passé, le sien inclus (2).

Le point de départ semble avoir consisté en un effort, que les disciples jugent « héroïque », pour s'obliger à écrire contre son instinct à partir de la pure spéculation, des agrégations non justifiées par leur seule perception (3). Le raisonnement semble avoir été le suivant : « Puisqu'on forme des accords en superposant des tierces, on doit aussi en former en superposant d'autres intervalles » (4). Schönberg s'y essaya d'abord avec des superpositions de quartes, d'abord fugitives (*Pelléas et Mélisande,* 1902), puis pourvues d'un rôle structurel renforcé (*Symphonie de Chambre,* 1906), enfin avec « n'importe quelle agrégation verticale : c'est ce qu'il appelle l'émancipation de la dissonance » (5).

Un tel désir d'évasion hors des combinaisons trop en-

(1) Refus d'adhésion au système ne signifie pas absence d'influence. Ravel par exemple a tenu compte à plusieurs reprises des expériences de Schönberg *(Chansons Madécasses)* mais en les assimilant à sa propre personnalité. Il n'est pas le seul.

(2) Schönberg a toujours été piqué au vif par la constatation de cette absence de transition. Il s'en est lui-même défendu (écrits divers, notamment *Mon évolution,* dans Revue Internationale de Musique, nº 13, 1952) et a été défendu par ses disciples (Leibowitz, *Schönberg et son école,* p. 68 sqq.) en citant comme révolutionnaires des détails de ses œuvres d'alors qui ne dépassent pas ce qu'on trouve chez tous les post-romantiques, sans oublier Liszt ou Wagner. Il est impossible de prendre au sérieux certains commentaires délirants à ce sujet (cf. mon *Traité Historique d'Analyse Musicale,* p. 10). Par contre, on note déjà sa prédilection pour les grands intervalles hérités de Wagner, et qu'il systématisera plus tard, ainsi que des détails originaux d'orchestration, comme le glissando de trombone, qu'il semble avoir été le premier à employer dans *Pelléas et Mélisande,* 1902 : Ravel le lui empruntera en 1909 *(Heure Espagnole)* et Strawinsky en 1910 *(Oiseau de Feu).*

(3) Ce point important est établi par Schönberg lui-même : cf. Leibowitz, *op. cit.,* p. 75.

(4) Que les accords usuels se soient formés par superpositions de tierces est absolument faux (cf. *Traité Historique*), mais la croyance, issue d'une erreur de raisonnement de Rameau, en est encore aujourd'hui fortement enracinée.

(5) Citation textuelle empruntée à R. Leibowitz, *op. cit.,* p. 83.

tendues, toujours les mêmes, était du reste un phénomène général propre à cette époque. La France l'avait ressenti la première, et, de Fauré à Ravel en passant par Debussy, avait virtuellement résolu le problème à sa manière : la question avait, pour elle, cessé de se poser. Mais l'école germanique, à quelques exceptions près, était demeurée sourde à ses expériences. Elle les reprit à son compte, vers 1905, en partant exclusivement de ses propres compositions.

Schönberg n'en est pas le seul témoignage. Indépendamment de lui, Scriabine créera en 1908 son « accord mystique » do-fa dièse-si bémol-mi-la-ré, base de *Prométhée* et de la 7e *Sonate pour piano*. En 1906 également, dans son traité « Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale », un autre post-romantique, d'origine mi-italienne mi-allemande, Ferruccio Busoni, réclamait lui aussi l'extension des procédés de vocabulaire. Il préconisait les quarts et seizièmes de tons, ainsi que des modes de sept notes « qui ne fussent conformes ni aux tons ecclésiastiques, ni aux modes majeur et mineur » (1). En fait, de tels modes ont toujours existé, mais ils ne sont pas formés arbitrairement et obéissent à des lois de structure extrêmement précises, dont il n'est pas question dans les recherches de l'époque (2). Edgar Varèse, musicien français aujourd'hui naturalisé américain, et qui rencontra Busoni à Berlin en 1907, abandonna lui aussi vers cette époque le style post-romantique pour se livrer à des recherches du même ordre.

On voit donc comment se résume la situation dans cette décade de bifurcation. Le désir d'un renouvellement de sonorités, suite logique d'une fatigue issue d'un trop long statisme, est absolument général. Il est normal et légitime. *Grosso modo*, deux solutions différentes seront apportées, indépendamment l'une de l'autre.

(1) STUCKENSCHMIDT, *op. cit.*, p. 23.

(2) Sur cette question, voir notre cours *Formation et transformations du langage musical*, C.D.U., 15, place de la Sorbonne, 1957.

La première est la solution française, conforme au processus séculaire : pousser plus loin la consonance de base (Debussy introduit la 11e naturelle, Ravel la stabilisera : voir *Daphnis*), stabiliser et individualiser des sonorités d'accords neufs, d'abord issus de notes étrangères progressivement assimilées. Le développement de la 11e aboutira logiquement à la bitonalité, qui s'individualisera à son tour et nous mènera à la poly-tonalité (parfois agressive et arbitraire) de l'esthétique 1925. La tonalité classique, principe temporaire d'architecture vieux de deux cents ans à peine et déjà fortement ébranlé par le romantisme, perd sa valeur de structure, et la dissonance, jusque-là tension provisoire destinée à la prompte détente des résolutions rapides, devient un élément esthétique en soi à valeur de choc et de contraste. Mais — ceci est important — *la dissonance reste perçue comme dissonance* et la consonance comme consonance. Des malentendus sont nés du fait que l'extension de la consonance a pu paraître d'abord dissonance à des auditeurs n'ayant pas encore franchi le stade nécessaire d'accoutumance. Ces malentendus, traditionnels, sont restés provisoires, comme les précédents ; ils n'ont eu comme ceux-ci aucune influence réelle. D'un tout autre ordre est le refus obstiné que rencontre encore après cinquante ans, auprès d'un immense auditoire où ne figurent pas uniquement des ignorants ou des fossiles, la seconde solution, très différente dans son principe.

A cette solution française, qui s'ébauchera vers 1895, s'oppose en effet la solution mittel-européenne, proposée par Schönberg entre 1906 et 1910. Au lieu de chercher de nouvelles consonances, elle consistera à *éliminer le concept de consonance* et à traiter comme consonances toute rencontre de sons quelle qu'elle soit, pourvu que la présence de ces sons soit justifiée d'une autre manière, en évitant autant que possible toute rencontre naturellement consonante, qui tendrait à rétablir instinctivement la hiérarchie des sons dont on souhaite l'abolissement.

Il ne s'agit plus ici d'un retard d'assimilation du public,

toujours vite rattrapé, mais d'un changement complet dans le critère séculaire de l'oreille. C'est bien, comme disent volontiers les Schönbergiens, une « attitude radicale » qui exige de l'auditeur, pour être comprise, un abandon tout aussi radical de ses réflexes ancestraux. Cette musique ne peut donc vivre que si elle obtient de son public cet abandon, et c'est là le point crucial du problème.

Il nous reste à examiner comment, de cette attitude « résolument liquidatrice », est né l'aspect nouveau qui constituera le dodécaphonisme proprement dit.

***

Nous venons d'étudier la démarche d'esprit qui avait poussé Schönberg, vers 1910, à rompre brutalement avec les acquisitions d'oreille héritées de l'évolution traditionnelle et à envisager, sous le nom d' « émancipation de la dissonance » une combinaison des lignes et des sons d'où soit exclue toute perception globale se référant à une consonance (accords dits « classés ») ou à une hiérarchie basée sur la dépendance des sons entre eux (rapports tonaux, au sens le plus large). D'où les œuvres de cette période, dont le *Pierrot lunaire* (1912) représente le type le plus achevé et qu'on retrouvera dans une grande partie du *Wozzeck* composite (1918-1922) de son disciple Alban Berg : dans cette œuvre considérable, l'une des plus importantes et des plus belles du théâtre lyrique moderne, se croisent sans cesse des lignes sans rapports harmoniques ni entre elles, ni, à l'intérieur de chacune d'elles, entre les sons qui la composent, mais dont l'entrecroisement, grâce au dessin linéaire et surtout aux combinaisons rythmiques, procure un jeu continuel de lignes et de timbres d'une souplesse et d'une mobilité parfois remarquables ; la monotonie qui constitue l'écueil essentiel de tout procédé monochrome est évitée, parfois de justesse, par l'absence d'exclusivisme dans l'emploi de cette couleur nouvelle et par un sens aigu du théâtre, appuyé sur des « effets » qui ne doivent rien à cette technique. Schönberg, de son côté, parvenait au même résultat par la brièveté des pièces et les oppositions de combinaisons instrumentales.

Précisons bien qu'il s'agit jusqu'à présent de ce qu'on appelle à tort « musique atonale » (1), et non de « dodécaphonisme » ou de « musique sérielle ». Cette dernière notion représente un nouveau stade d'évolution, appuyé sur ce qui précède, mais en soi indépendant.

Le principe du dodécaphonisme, ou « composition à 12 sons » (2), n'est pas comme on le dit habituellement de l'invention de Schönberg, mais d'un autre Viennois, son cadet de neuf ans, Josef Matthias Hauer, instituteur et musicien autodidacte, mort en septembre 1959. Hauer recherche lui aussi l'atonalité, mais dans une ambiance relativement consonante. Pour y parvenir, il imagine de fixer à l'avance l'ordre d'apparition des 12 sons de la gamme tempérée et de baser sa composition sur cet ordre d'apparition. Une fois un son émis, il le prolonge ou le répète jusqu'à ce qu'il soit annulé par un nouveau numéro, et dans ce but il groupe souvent plusieurs sons en une cellule qu'il nomme « constellation », intervertissant parfois l'ordre des sons à l'intérieur d'une même cellule, mais non l'ordre d'utilisation de celles-ci. Hauer écrivit de la sorte plusieurs pièces pour piano ou harmonium, puis publia sa théorie en 1920 sous le titre *De l'essence du fait musical, manuel de la musique atonale*, en la mélangeant d'ailleurs de considérations symbolistes assez fumeuses (3).

(1) On devrait dire « musique a-consonante ». L'atonalité n'en est qu'un des aspects, qui se retrouve en d'autres styles sans rapport avec celui-ci.

(2) Et, non à 12 tons, comme on le dit parfois en transcrivant littéralement l'allemand « Zwölfton ». Le nom lui-même n'est pas rigoureusement exact : une étude chromatique de M. Czerny est écrite « avec 12 sons ». Il faudrait dire « 12 sons *harmoniquement indépendants* les uns des autres ». Mais on peut légitimement abréger... L'expression complète correcte est *Zwölftonreihe*, « série de 12 sons ». Le mot *Reihe* implique en outre une idée de rangement en ordre défini que traduit mal le mot « série ».

(3) C'est sans doute Hauer que Thomas Mann a pris pour modèle du personnage épisodique de Beissel dans son roman à clef *Le Docteur Faustus*, dont le héros principal, Leverkuhn, est un mélange de Nietzsche et de Schönberg. Dans *le Docteur Faustus*, Beissel est présenté comme un illuminé qui préconise avant Leverkuhn une alternance manifestement arbitraire de notes « maîtresses » et « servantes ». La réaction de Leverkuhn à son égard est exactement celle de Schönberg vis-à-vis de Hauer. Cf. notre résumé de ce livre dans la *Revue Internationale de Musique*, n° 11, 1951. Stückenschmidt

Or, à cette époque, Schönberg cherchait lui-même un principe de composition qui cadrât avec sa nouvelle esthétique. Il se rendait compte que toutes ses « acquisitions » antérieures étaient purement négatives et il sentait le besoin d'une règle positive. La musique avait toujours, jusque-là, pris pour base des *rapports* de sons. Il avait récusé ces rapports. Hauer lui suggérait un autre principe : celui d'une *succession* définie sans rapports qualificatifs. Il le fit sien, en lui apportant deux modifications essentielles : supprimer le groupement en « constellations » — donc les interversions intérieures de sons — et interdire la prolongation des sons par répétitions, établissant comme règle « qu'aucun son de la série ne doit être répété avant que les 11 autres ne soient épuisés ». L'ordre des 12 sons, baptisé *Reihe* (série), devait donc rester intangible d'un bout à l'autre de la pièce. Mais, pour en varier la présentation, on pouvait soit le transposer, soit le renverser, soit le prendre à l'envers (récurrence), et mélanger les diverses présentations ainsi obtenues.

Deux autres postulats furent également établis : l'un pose l'identité de la succession mélodique et de l'agrégation simultanée : on peut donc par exemple remplacer une mélodie faite des sons n°s 1-2-3-4 par 1-4 accompagné de 2-3. L'autre, dit de « disjonction », établit qu'une note garde son numéro quelle que soit l'octave où elle se fait entendre : on brisera donc toute velléité de rapports mélodiques pouvant indûment résulter de la série en transportant les notes d'une octave à l'autre — d'où l'aspect de zigzag perpétuel caractéristique de la musique sérielle.

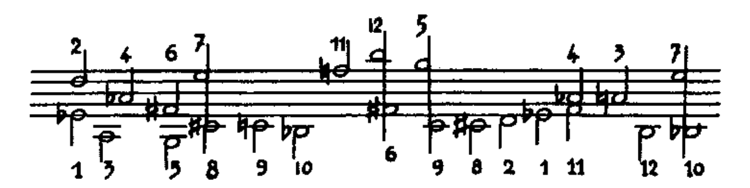
On a vu au chapitre précédent comment, en disposant les chiffres de 1 à 12 dans un ordre donné, on pouvait en tirer 48 lignes de chiffres.

Pour ne pas refaire de calculs, gardons la série prise pour exemple et plaçons par exemple les numéros des rangées A 1 et C 4 à la suite sur deux lignes (j'écris au hasard) :

2		4	6	7			11	12	5				4	3	7
1	3		5	8	9	10		6	9	8	2	1	11	12	10

nous apprend que Hauer a également servi de modèle dans un autre roman musical, *Verdi, roman d'un opéra*, de Franz Werfel.

Traduisons en notes :



Il n'y a plus qu'à mettre des valeurs de durée et à espacer les octaves pour obtenir le début d'un morceau à deux voix qui se continuera selon le même principe :



L'auteur de l'exemple donne ici sa parole qu'il a placé les chiffres rigoureusement n'importe comment, conformément au plan annoncé, et qu'il s'est ensuite interdit toute retouche.

Dès 1921, dans sa suite pour piano op. 25, Schönberg essaya ce nouveau procédé de composition, qui constitue la seule règle et l'unique critère de la « musique sérielle » (1).

(1) On distingue « sériel » et « dodécaphonique ». *Sériel* se réfère à l'emploi de la série, *dodécaphonique* à l'emploi des 12 sons. On peut donc être sériel

Il ne l'abandonna plus, sauf à se dédoubler de temps à autre pour se retremper dans une musique tonale sans rapports avec sa théorie — ce qui lui sera âprement reproché par ses disciples. Le nombre de ses adeptes, pendant vingt ans, ne dépassa guère deux ou trois : Alban Berg adopta la série vers 1925 et Anton Webern ne la quitta plus à partir de son op. 17 (1924). Lorsque Schönberg, fuyant le nazisme qui le menaçait comme israélite, ira s'établir à Hollywood — non loin de Strawinsky — ce nombre, direct ou indirect, s'accroîtra considérablement ; la mode s'en mêlera et le courage qu'il avait fallu à la « trinité » primitive pour élaborer son œuvre en réaction contre l'ambiance en cours deviendra l'apanage de ceux qui voudront résister aux nouveaux poncifs issus de leur épigonisme.

Schönberg s'est maintes fois défendu d'avoir voulu créer un système (1). Il n'est pas certain que ses disciples aient toujours prêté l'oreille à ses avertissements réitérés.

Tandis que Berg s'appliquait à obtenir par la série (ou malgré la série) (2), un mode d'expression qui demeurât plus ou moins justifiable des réflexes antérieurs, et y parvenait parfois (ce qui lui est reproché par les « ultras »), Webern demandait à la seule justification numérique des chiffrages sériels de remplacer toute autre notion mélodique ou harmonique. Il aboutit ainsi à l'extrême conséquence des postulats de Schönberg, conséquences devant lesquelles celui-ci semble avoir malgré tout hésité : couper entièrement la musique de ses bases antérieures, et ne plus y voir qu'un *agencement rationnel* (ou jugé tel) de *sons numérotés*, isolés les uns des autres et théoriquement sans autres rap-

sans être dodécaphonique si l'on emploie par exemple une « série » de moins de 12 sons, comme cela se fait parfois.

(1) « Je n'ai pas créé un système, mais seulement une méthode, ce qui signifie une manière d'appliquer régulièrement une formule préconçue » (revue *Polyphonie*, IV, 1949, p. 14). Plus loin, Schönberg estime que « la méthode de composition avec 12 sons... s'élève au-dessus d'un simple procédé technique jusqu'au rang et à l'importance d'une théorie scientifique » (p. 15).

(2) Voir par exemple les « truquages » du *Concerto de Violon*, où la série est calibrée de manière qu'on puisse entendre des accords classiques tout en analysant des numéros de série.

ports entre eux que ceux issus de leur numérotation (1).

Pour mieux mettre en valeur l'abstraction que devient ainsi chaque son (2), Webern l'isole de toutes les manières possibles : il aime l'entourer de silences, l'éloigner de ses voisins par une disjonction systématique, et, à l'orchestre, changer de timbres pour chaque note ou presque : la succession de ces timbres divers — qu'il allie du reste avec la plus grande ingéniosité — prend à ses yeux la valeur d'une « mélodie » en soi, qu'il baptise la *Klangfarbenmelodie*, ou « mélodie de couleurs sonores » (on traduit en général plus simplement, « mélodie de timbres »).

Hors de la « trinité » viennoise, à laquelle se limite à peu près l'histoire du dodécaphonisme (3) jusqu'aux alentours de 1945, les expériences du Schönberg pré-sériel avaient eu une influence passagère, mais réelle, sur de nombreux compositeurs. Ceux-ci lui avaient emprunté principalement une linéarité dégagée de l'appui des accords, fussent-ils implicites, et une tolérance accrue vis-à-vis de la dissonance et des relations tonales, sans pour autant renoncer à leur personnalité ni sombrer dans l'épigonisme. On citerait de nombreux exemples, notamment chez Ravel, Honegger, Bartok, Jolivet ou Messiaen. Du procédé sériel, par contre, on ne parla guère, jusqu'à la fin de la deuxième guerre mon-

(1) Théoriquement, car en fait, Webern prend garde à leur jonction sonore, non pour assurer des rapports naturels, mais au contraire pour les éliminer, selon l'enseignement de son maître (cf. art. cit. p. 15 : « Même une légère réminiscence de l'ancienne harmonie s'avérait gênante, parce qu'elle créait inévitablement de fausses espérances à l'égard des conséquences et des continuations »). L'évolution antérieure ayant multiplié ces rapports, il se trouve amené à rechercher presque exclusivement les rares accouplements demeurés « inharmonieux » (au sens ancien du grec *ekmélès*), presque tous basés sur le triton ou les dérivés de la seconde mineure (7[e] majeure, 9[e] mineure, etc.) ce qui ne favorise pas la diversité.

(2) Le vocabulaire néo-dodécaphoniste préférera le mot « son » à « note », entaché de trop de souvenirs. Stockhausen précisera même « son sinusoïdal », la note musicale n'étant plus ainsi virtuellement qu'un tracé ondulatoire particulier parmi les autres bruits : référence implicite à la musique électronique.

(3) Ce terme semble avoir été forgé et introduit en France par René Leibowitz vers 1945. En allemand, on emploie les composés de *Zwölfton* (12 sons) ou de *Reihe* (série), cf. p. 157, n. 2.

diale, que comme d'une singularité aux fruits assez amers.

Il en fut tout autrement à partir de ce moment. Le désir légitime de renouvellement inhérent à tout changement brutal d'époque, faute de découvrir une direction réellement nouvelle, se retourna massivement vers la continuation d'expériences alors vieilles de vingt ans et qui, jusque-là, à tort ou à raison, n'avaient guère provoqué que la déception.

Le néo-dodécaphonisme, qui se développa et se développe encore depuis 1945 dans des milieux bruyants mais spécialisés, et où il serait faux de nier que se glissent également d'authentiques musiciens, semble surtout avoir été séduit par l'élément de rupture et d'intellectualisme que comporte, plus encore que celui de Schönberg, l'exemple de Webern. A l'abri d'un vocabulaire de combat où agrément se dit « hédonisme », sécheresse « pureté », intellectualisme « rigueur » et sensibilité « compromissions », il s'efforce depuis une quinzaine d'années de réaliser un formulaire de composition musicale basé sur ce qu'il appelle « l'organisation de la prise de conscience intégrale », c'est-à-dire dont le moindre élément, sans égard au résultat sonore, — ce qu'on appelle la libération totale — se trouve mis exclusivement en place par un raisonnement justificatif (1).

La conception sérielle léguée par Webern faisait en effet deux parts distinctes dans l'acte compositionnel : l'une purement rationaliste, déduisait les notes à employer de spéculations sur chiffres déduites du maniement de la série ; l'autre, non codifiée, lui permettait de les grouper en rythmes et en lignes où l'instinct et la sensibilité pouvaient encore trouver une échappatoire. L'effort des néo-dodécaphonistes semble avoir surtout porté sur l'élimination de cette dernière zone, pourtant modeste, d'expression personnelle. C'est ainsi que, dans une discussion publique à laquelle l'auteur de ces lignes participa en 1953 à Cologne, on vit un des jeunes compositeurs les plus en vue du dodécaphonisme allemand, Karlheinz Stockhausen, déplorer que, après être parvenu à éliminer l'intervention subjective de l'individu dans la composition, on doive encore la subir en confiant l'œuvre à des interprètes,

(1) Cf. chapitre précédent.

et disant sa confiance en la machine (musique électronique) pour éliminer dans l'avenir ce dernier facteur d'impureté.

Par un paradoxe curieux, à l'origine de cette dernière offensive ne se trouve pas un « sériel », mais au contraire un musicien qui, tant par ses œuvres que par ses écrits, n'avait cessé de célébrer « le sens auditif des plaisirs voluptueusement raffinés » dans une « musique chatoyante » (1) bien éloignée alors de l'idéal webernien, Olivier Messiaen.

Les recherches rythmiques de Messiaen semblent, à l'origine, avoir eu pour objet de noter dans ses moindres détails, donc en respectant un isochronisme strict du temps premier écrit, les nuances infinies d'une liberté rythmique pratiquée avant lui d'instinct en dehors de l'écriture, à partir d'une notation dont l'isochronisme écrit n'était qu'une approximation simplifiée. De ce point de départ sortirent ensuite des spéculations de plus en plus complexes et serrées, visant essentiellement à *rationaliser l'irrationalité du rythme réel*, bien différent comme on le sait de celui enseigné de façon simpliste par les solfèges scolaires.

Une anecdote sur ce sujet est significative : un soir, à Royaumont, un groupe de musiciens lit du Messiaen. L'un d'eux est au piano, entouré de camarades qui suivent sur la partition. D'autres sont disséminés dans la salle, ne faisant qu'écouter. La lecture achevée, les lecteurs commentent : « Quelle complexité rythmique ! » — « Comment? s'étonnent les auditeurs qui n'ont pas suivi le papier. Rien n'est plus simple. C'est du 4/4 en rubato. » L'histoire m'a été contée par l'un des acteurs de cette petite saynète qui en dit long sur les illusions nées de la complexité sur papier.

Cette préoccupation, conçue en dehors du système sériel, avait un point de rencontre avec celui-ci, en ouvrant précisément au seul domaine laissé libre par ce système la possibilité d'une rationalisation de même nature. La jonction fut opérée par un élève précisément de Messiaen, puis du pro-

(1) *Technique de mon langage musical*, 1944. La date de cette citation n'est pas indifférente. On peut douter que Messiaen l'eût placée en exergue de ses *Modes de valeurs et d'intensité* ou d'autres œuvres plus récentes conçues dans le désir d'illustrer avant tout un « système » d'ordre rythmique.

pagateur de Schönberg en France, Leibowitz, et que sa formation mathématique prédisposait aux spéculations de cette nature, Pierre Boulez.

En déduisant les durées à employer de tables d'équivalence extraites de la série, puis, par la suite, en établissant des formules qui permettent également de rattacher à la même série tous les autres éléments à mettre en cause (hauteur, nuances, attaques, silences, etc.), Boulez est devenu l'initiateur de ce qu'on peut appeler une « musique multisérielle » : c'est en quelque sorte une musique préfabriquée par le calcul dans tous ses éléments à partir des numéros de série, et dont la traduction en notes n'est plus dès lors qu'une affaire de copiste, indifférent au résultat sonore (1). Nous avons vu au chapitre précédent un exemple du mécanisme proposé.

Certains défenseurs du dodécaphonisme n'acceptent pas un tel critère. A. Goléa, par exemple, affirme qu'il ne juge les œuvres de cette tendance qu'en fonction de sa seule sensibilité. D'autre part les « sériels » insistent sur le fait que si le résultat des diverses combinaisons possibles leur est imposé par les postulats de base, leur liberté peut s'exercer dans le choix entre ces diverses combinaisons et dans l'ordre d'agencement entre ces combinaisons. On a même vu Stockhausen y prôner l'intrusion du « hasard », en écrivant ces combinaisons sur un long rouleau, sans les relier entre elles, et en priant l'interprète de ne pas prévoir l'ordre dans lequel ces combinaisons se succéderaient, choisissant cet ordre au hasard et seulement au moment de l'exécution. A l'inverse, Boulez proposera la recherche d'une formule extraite de la série, pour

(1) Ceci n'est pas une boutade. A l'heure où j'écris ces lignes, un de mes étudiants est occupé, pour gagner sa vie, à « mettre en musique » l' « œuvre » d'un « compositeur » sériel qui lui a fourni la série et la liste des combinaisons. Il va de soi que cette façon de faire n'est pas une règle générale. Aux U.S.A., on étudie actuellement la composition sérielle au moyen de machines électroniques. Au cours de l'hiver 1961, la compagnie des machines Bull conviait les musiciens à écouter le résultat d'expériences de composition électronique réalisées dans plusieurs domaines. Les essais de style classique, et surtout contrapuntique, s'avérèrent désastreux. Deux styles seulement se révélèrent égaux en « qualité » à la « composition » réfléchie : la valse musette et la composition dodécaphonique.

déduire de celle-ci l'ordre même de succession en cause ; mais il se déclarera indifférent à l'ordre dans lequel l'interprète jouera les 5 mouvements de sa 3e sonate, pourvu que le 3e reste au centre. L'intrusion du « hasard » (composition aléatoire) est devenue l'un des jeux à la mode dans les concerts du Domaine Musical lors de la saison 1960-61.

Que peut-on, en toute honnêteté, penser de cette direction, sans commune mesure avec les précédentes, imprimée à une fraction importante de la musique contemporaine, qui se considère comme l'aile marchante du modernisme et s'attribue l'exclusivité des mérites traditionnels de toute « avant-garde »?

Il est bien difficile de répondre. La postérité, si volontiers invoquée à la légère, n'a encore fait ses confidences à aucun d'entre nous, qu'il soit défenseur ou détracteur du système. Parmi les premiers figurent des musiciens dignes d'estime et dont on n'a le droit de suspecter ni la valeur ni la sincérité. Mais il en est aussi, en nombre et en valeur sans doute à tout le moins égaux, et non obligatoirement des générations « croulantes », d'avis radicalement opposé. A ceux-là non plus les dodécaphonistophiles n'ont pas le droit de dénier compétence et loyauté.

Cherchons donc à mettre en balance les arguments en présence. Ils se réduisent le plus souvent, de part et d'autre, à un petit nombre de clichés sans cesse remis au tirage, et qui déclenchent aussitôt des contre-clichés tout aussi stéréotypés. Le dialogue peut se schématiser à peu près comme suit :

— Je ne comprends rien à cette musique, dit Bouvard.
— Qu'est-ce que cela fait? dit Pécuchet (1). Vous êtes le

(1) La réponse-type de Pécuchet reproduit un mot célèbre de V. d'Indy à une dame qui lui confiait ne pas aimer telle symphonie de Beethoven : « Cela ne fait rien, madame. » Pour savoir qui marque le premier point, il faudrait évaluer ce que « pèsent » respectivement (pour parler comme Giraudoux) nos deux interlocuteurs, en nombre et en poids. Même le poids, ici, est sujet à révision : l'histoire a enregistré des appréciations ahurissantes de grands musiciens sur leurs confrères. En nombre, Pécuchet montre triomphalement une imposante bibliographie, des programmes de festivals ou de

passé, nous sommes l'avenir (1). Vos pères ont sifflé Pelléas et le Sacre, que vous applaudissez aujourd'hui. Ils ont traité la Passion selon saint Matthieu par le mépris (2). Dissonance aujourd'hui, consonance demain (3). On a tout dit dans le langage tonal, il faut changer de langage pour trouver du nouveau.

— Vous vous condamnez vous-même, rétorque Bouvard, en avouant votre impuissance à vous renouveler par l'intérieur et en recourant à des artifices extérieurs pour la masquer.

— Qu'à cela ne tienne, ironise Pécuchet. Écrivez donc vous-même une œuvre vraiment nouvelle, sans recourir à nos procédés.

— Il y en a, s'écrie Bouvard ; et de lancer aussitôt des

sociétés spécialisées (Unesco, Darmstadt, Donaueschingen, Domaine Musical), une vogue croissante chez les jeunes compositeurs. Bouvard lui répond par cinquante ans d'efforts vains pour dépasser sans conférence « explicative » les auditoires de spécialistes ou de mondains, impressionnés à bon compte par ce qu'ils ne peuvent pas comprendre. — « On en parle de plus en plus », avance Pécuchet. — Et Bouvard de citer le proverbe arabe : « Trois femmes qui crient font plus de bruit que cent hommes qui se taisent », en montrant avec inquiétude les bilans déficitaires et les salles vides (ou furieuses) obtenues par tous ceux qui, hors des cadres sur mesure, tentent périodiquement de traiter aujourd'hui la musique contemporaine comme une réalité vivante.

(1) Voir plus haut et note suivante.

(2) Ici Pécuchet tronque l'histoire. Comme nous l'avons déjà vu plus haut (p. 64), il n'y eut aucune cabale qui ait pu empêcher une œuvre géniale de s'imposer après parfois de brèves réactions de surprise. Aucune mesure avec le destin du dodécaphonisme. Celui-ci, loin d'être une nouveauté, compte aujourd'hui près de cinquante ans d'âge et de prédication : deux générations l'ont connu et rejeté avant celle-ci qui l'a ramassé. La « revanche de la postérité » est une idée romantique inventée au XIXe siècle. Un « découvreur génial » comme Liszt adressait à Marie Jaëll les mêmes compliments hyperboliques qu'à Wagner ou à C. Franck (cf. J. CHANTAVOINE, dans *Revue Internationale de Musique*, n° 12, 1952, p. 31).

(3) C'est vrai. Mais pas n'importe comment, et pas du tout comme le disent les dodécaphonistes. Je m'excuse de me citer, mais j'ai passé vingt ans de ma vie à étudier ce phénomène, et sans en avoir encore résolu tous les détails, je crois en avoir expliqué le mécanisme dans mon *Traité historique d'Analyse musicale* (LEDUC, 1950), complété par la sténographie de mon cours de Sorbonne sur *Formation et transformations du langage musical* (déjà cité).

titres devant lesquels Pécuchet hausse invariablement les épaules, par principe.

La discussion piétine. Bouvard prend l'offensive :

— Votre musique n'est qu'intellectualisme : c'est de la mathématique.

— Et la fugue classique? coupe Pécuchet.

— Ce n'est pas la même chose, bougonne Bouvard, je vous parle langage, vous me répondez architecture. Le langage tonal offre des possibilités de contraste, de variété, dont vous vous privez. Vous n'exprimez que l'angoisse, le désarroi.

— Eh bien, triomphe Pécuchet, est-ce que ce ne sont pas là les caractéristiques de notre temps? Guerres, désastres, cybernétique, surréalisme, existentialisme...

— Allons donc, crie maintenant Bouvard, vous êtes de ces sinistres individus qui ne voyez notre jeunesse qu'à travers Saint-Germain-des-Prés et les Tricheurs...

Le ton monte, la discussion s'égare à nouveau. Pécuchet traite Bouvard de bourgeois attardé, Bouvard jure que les clients de Pécuchet sont des snobs issus justement de cette crème de bourgeoisie décadente à qui on ferait avaler n'importe quoi. Le marxisme s'en mêle et le dirigisme du réalisme socialiste est lancé dans la bagarre. C'est la confusion complète, et voici maintenant, ô paradoxe, le présumé bourgeois qui prend la défense des décrets Jdanov (1) tandis que l'avant-gardiste assure qu'ils n'ont produit que des navets. Pécuchet lance une injure grossière, et Bouvard s'en va en claquant la porte...

Essayons maintenant de contourner les récifs de la polémique pour tenter d'aborder le fond de la question. « Il n'y

(1) Instructions officielles données en février 1948 par le Comité Central du Parti Communiste d'U.R.S.S., mettant à l'index une liste importante d'œuvres de Muradelli, Prokofieff, Chostakovitch, Katchaturian, etc., et exigeant des compositeurs un « réalisme socialiste » se traduisant par l'accessibilité à la masse des auditeurs populaires. Parmi les étrangers, on stigmatisait comme « grands représentants du déclin de la civilisation bourgeoise » Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Messiaen et de nombreux compositeurs américains, parmi lesquels Menotti. Cf. N. Nabokoff, *La Musique en Union soviétique*, dans « Revue Internationale de Musique », nº 11 (1951), p. 505, réquisitoire suivi d'un plaidoyer inverse par J. Prodromidès.

aurait point d'erreurs, dit Vauvenargues, qui ne périssent d'elles-mêmes, rendues clairement. »

Ce qui frappe dans cette discussion (j'en ai entendu des dizaines du même type), c'est son aspect négatif. A aucun moment l'attaquant n'examine vraiment le système mais à aucun moment non plus, le dodécaphoniste ne justifie ses principes. Il attaque le traditionalisme et excipe de la nécessité de changer de direction, sans jamais établir que celle qu'il prend est la bonne. Après quoi, sans transition, il suppose démontrée la légitimité de postulats qu'il baptise d'autorité « règles » ou « lois ». Lorsque par hasard il se risque à évoquer l'exemple du passé, on relève dans son raisonnement tant d'erreurs de faits et d'interprétations sollicitées qu'on ne peut le suivre longtemps sur ce terrain (1).

On parle beaucoup à ce sujet, de « mathématique en musique ». C'est encore cela, je suppose, que veulent dire les mots « pureté, rigueur », etc. Encore faudrait-il que cette mathématique soit juste. On peut en douter. Enfantine et primaire dans son application, malgré les développements les plus ingénieux en apparence, elle n'a jamais justifié sa conception de base elle-même qui consiste *à remplacer des rapports par un ordre de succession* (2). Il n'existe à ma connaissance *aucune musique*, passée ou présente, *qui ait jamais utilisé un tel critère* ou dont l'évolution conduise à une telle substitution de principe. Celle-ci ne s'appuie donc ni sur une tradition, même transformée par l'évolution, ni sur un développement instinctif ou intuitif, et ne peut se présenter que comme une création *ex nihilo* élaborée par raisonnement pur.

(1) On ne peut ici aborder cet examen fondamental. Bornons-nous à quelques exemples, comme le « dépassement de la tonalité », qui repose sur une confusion entre tonalité et consonance, ou l' « extension du chromatisme », basée sur une analyse tendancieuse et inexacte dudit chromatisme. En citant le début de *Tristan* dans sa *Suite lyrique*, Berg a cru rendre hommage à un précurseur ; il n'a fait qu'accuser une antinomie.

(2) Comme on le dira bientôt, les rapports qualitatifs de sons, seule base (avec le rythme) de toute musique non schönbergienne, étant éliminés, pourquoi au fond continuer à employer des notes qui n'ont été conçues qu'en fonction de ces rapports? On se l'est évidemment demandé, et c'est très logiquement que le dodécaphonisme conduit à des « bruits organisés » comme la musique concrète ou électronique.

Or, en pareille matière, tout le monde peut se tromper dans un raisonnement : celui qui le propose et celui qui le critique. Seul le résultat peut faire la preuve. D'où la question fondamentale : cette musique issue de la seule spéculation peut-elle produire des effets égaux ou supérieurs à celle issue d'une évolution millénaire de l'instinct, devenir, comme l'écrivit un compositeur dodécaphoniste, « la seule musique valable de notre temps », et, comme telle, éliminer, comme on le voudrait, toute musique moderne qui s'appuierait, en les développant et les remaniant comme on l'a fait à chaque génération, sur les données traditionnelles?

On ne peut, pour répondre, que juger l'arbre à ses fruits. Les compositeurs dodécaphonistes assurent que la série est susceptible, à elle seule, de remplacer tous les critères anciens et en particulier d'assurer à un morceau, par sa permanence, la cohérence et l'unité nécessaires. Des expériences très précises, on l'a dit, ont été faites à ce propos, il y a deux ans. Elles ont démontré que même des professionnels, spécialistes du dodécaphonisme, étaient incapables, dans des cas pourtant simples, conformes aux normes établies par les théoriciens du genre, de distinguer, parmi deux séries préalablement proposées, ce qui était issu de l'une ou de l'autre (1). Il y a donc bien, selon la formule déjà citée proposée par R. Francès, un *passage de l'ordre perceptif à l'ordre conceptuel.*

Que le maniement de cet ordre conceptuel, par la diversité des combinaisons qu'il permet, procure aux compositeurs qui s'y adonnent une satisfaction d'ordre spéculatif, cela se conçoit aisément, et justifie son succès près de jeunes compositeurs. Mais le but d'une musique n'est pas la satisfaction qu'on a à l'écrire (2) : elle est de procurer la même satisfaction

(1) R. Francès, *La Perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958, p. 140. Le pourcentage des erreurs oscille sensiblement, dans tous les cas, autour du coefficient de hasard, et ne présente aucune marge notable de moyenne entre les réponses des sujets non entraînés et celles des spécialistes de la série.

(2) Bien sûr. L'analphabète musical qui s'essaie à « composer » et découvre do mi sol do, rougit lui aussi de plaisir à aligner sur la portée de maladroites platitudes. Que l'écriture sérielle demande ou non des « études » ne change rien à l'affaire.

à l'auditeur. Or, cette satisfaction est-elle transmissible à l'audition du résultat sonore?

Si l'on prend pour critère l'identification du travail sériel, c'est-à-dire la reconstruction mentale par l'auditeur du travail de mise en ordre, parfois considérable, effectué par le compositeur, l'expérience ci-dessus autorise à répondre franchement NON, puisqu'il est établi que le critère adopté par le compositeur n'est plus perceptible lors de la traduction sonore. Dès lors, il faudra adopter un autre critère. Mais lequel? Un apologiste convaincu comme Stückenschmidt nous a prévenus que « la musique atonale... avait adopté pour règle la révolte contre la sensibilité immédiate » (1). Vouloir appliquer à cette musique les critères de cette sensibilité est donc une négation même de son efficacité. Le jour où l'on peut dire par exemple que *Le Soleil des eaux* de Boulez est « porté par une vague lyrique d'un halètement tout schumannien » (2), c'est que l'on se réfère encore à ces vieux critères. Mais dès lors on confère à ces critères, oubliant qu'on les a récusés, le droit absolu de refuser l'adhésion à ce qui les déçoit, en même temps qu'on peut dire, comme tel autre « sériel » à propos des élans lyriques d'un Alban Berg : « Dès lors, à quoi bon la série? »

Se référer à ces pures réactions de perceptibilité affective — en d'autres termes donner raison à l'attitude d'Antoine Goléa en cette occasion — est pourtant, semble-t-il, et quelles que soient les divergences d'appréciation auxquelles elle peut conduire, la seule attitude sensée. Pour ma part, et j'atteste qu'il en est de même chez d'innombrables musiciens, même professionnels, j'avoue n'avoir pas encore, en toute bonne foi, pu déceler, en dehors de ces vieilles réactions de « sen-

(1) *Musique nouvelle*, Corréa 1956, p. 153.
(2) A. Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, P.U.F., 1954, p. 182.

sibilité immédiate », à quoi reconnaître une musique sérielle « valable » de celles, dénoncées par A. Goléa lui-même (1), « de ces jeunes musiciens qui imitent et perfectionnent techniquement les exemples du dernier Webern, et ne font qu'une musique vide de sons et vide de sens » (2).

(1) *Ibid.*, p. 188.

(2) Je demande la permission de reproduire ici la conclusion de l'article auquel je faisais allusion, p. 151, et dont le ton journalistique ne permet pas de l'inclure dans un livre comme celui-ci autrement qu'en hors-texte :

« En l'absence d'une révélation que je souhaite sans la voir poindre encore à l'horizon, il ne me reste donc qu'à boucher mes oreilles aux commentaires délirants de la phraséologie qui fleurit autour du moindre couinement d'une clarinette ataxique pour les ouvrir toutes grandes à la musique elle-même, débarrassée de tout commentaire. Lecteurs mes frères, je vous adjure de faire de même. Le jour où, sans notice ni sollicitation préalable, avec la même spontanéité qu'à l'audition d'un classique, vous pourrez dire d'une œuvre dodécaphoniste, dans l'enthousiasme de la spontanéité : « J'ai entendu un chef-d'œuvre », — étant entendu bien sûr que votre enthousiasme n'est pas provoqué par des éléments traditionnels surajoutés à ce dodécaphonisme — ce jour-là, le pépiniériste pourra à bon droit vous vanter son plant : les plus raisonnables objections ne vaudront plus rien. Si par contre, en toute sincérité et sans vous laisser influencer par une publicité fort bien faite, vous estimez que ledit plant ne produit que des avortons verts et grinçants, de grâce, soyez honnêtes avec vous-mêmes : envoyez le prospectus au panier et relisez *Les dupes* de Jean Dutourd. »

19

MUSIQUE CONCRÈTE ET ÉLECTRONIQUE

Le dodécaphonisme avait pris pour base de départ le contre-pied du fondement essentiel de la musique antérieure : aux rapports entre les sons il substituait un ordre de succession pratiquement indifférent à la qualité de ces rapports. Le développement du processus devait logiquement aboutir à se demander à quoi pouvait bien servir d'employer un *do* ou un *sol*, puisqu'on ne se préoccupait plus des rapports qui avaient servi à définir ce *do* et ce *sol*.

On commença d'abord par chercher un moyen de multiplier le nombre des notes à employer. Un compositeur anglais, Foulds, avait déjà en 1898 glissé des quarts de ton dans un quatuor à cordes. En 1906, l'idée fut reprise par un pianiste italo-allemand, célèbre par ses transcriptions de Bach à la manière de Liszt et de Thalberg, Ferruccio Busoni, et par un compositeur-philosophe, élève d'Humperdinck (l'auteur de Hänsel et Gretel), auteur lui-même d'une thèse sur les fondements psychologiques de l'éthique de Wundt, Richard Stein. Ce dernier construisit des clarinettes à quarts de ton, écrivit des compositions pour violoncelle dans le même système, et publia en 1909 un ouvrage analytique sur le sujet ; après quoi, horrifié des résultats produits chez ses disciples, il interdit, en 1914, que l'on continuât à publier ses compositions et à vendre ses instruments. Cette même année 1914, un compositeur théosophe tchèque, Aloys Haba, se consacra

à la composition par petits intervalles et fabriqua lui aussi les instruments nécessaires. Des pianos à quarts de ton furent construits à Vienne en 1917 par von Möllendorf et en 1922 à Paris par un Russe émigré, Ivan Wychnegradsky. Ce dernier utilisa d'abord un piano à deux claviers, puis deux pianos décalés dont la réunion formait une échelle de 24 quarts de ton tempérés.

De la subdivision des intervalles existants en multiples plus petits, on passa à l'essai de divisions de l'octave en unités différentes. Un ingénieur hollandais, Fokker, utilisant des travaux théoriques effectués au XVIIIe siècle, par son compatriote Huygens, construisit à Harlem un orgue à « échelle tricésimoprimale » (31 degrés à l'octave) ; un autre ingénieur belge, Vuylsteke, fit de même pour une échelle de son invention, qu'il baptisa « notre vraie gamme musicale ». Les essais de ce genre se multiplient encore à l'heure actuelle.

Mais dans tout ceci, il s'agit encore de rapports d'intervalles, même s'ils perdent leur caractère traditionnel conditionné par l'accoutumance ancestrale. L'idéal virtuel de la nouvelle esthétique dépassait ce but : il devait aboutir fatalement à la suppression totale de ces rapports. Autrement dit à une musique de bruits. Tel est aujourd'hui, sous le nom de « musique concrète » ou « électronique » (on verra plus loin ce qui les différencie), le dernier état de ce qu'on est convenu d'appeler « musique d'avant-garde ».

Pas plus que le dodécaphonisme, ce n'était là pourtant une nouveauté de notre milieu du XXe siècle. L'idée d'organiser rythmiquement et qualitativement des bruits pour en faire l'équivalent d'une composition musicale avait défrayé la chronique dès 1910. Elle appartenait au programme des « futuristes » italiens dont Marinetti était le prophète. En 1911, Pratella publiait un *Manifeste des musiciens futuristes* (reproduit dans la S.I.M. de décembre 1913) où l'on pouvait lire notamment cette phrase décisive que « nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes, qu'à écouter, par exemple, l'*Héroïque* ou la *Pastorale* »...

Continuant sur le même ton, le Manifeste poursuivait : « Traversons ensemble une grande capitale moderne, les

oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans les tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains.

« Nous voulons entonner et régler harmoniquement et rythmiquement ces bruits très variés... *L'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative.* L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits... »

Le Manifeste classait ensuite les bruits en 6 catégories et annonçait que l' « orchestre futuriste » serait bientôt en mesure de les réaliser mécaniquement.

Cela se traduisit, le 11 août 1913, par un « concert de bruiteurs » organisé à Milan par Russolo, auteur lui-même d'un article sur « l'Art des bruits », où participait un « orchestre » de 3 bourdonneurs, 2 éclateurs, 1 tonneur, 3 siffleurs, 2 bruisseurs, 2 glouglouteurs, 1 fracasseur, 1 stridenteur, 1 renâcleur.

L'accueil, il faut l'avouer, fut plus ironique qu'enthousiaste. Et les promoteurs de la « musique concrète », aujourd'hui, ne parlent guère volontiers de ces « précurseurs » (1). C'est pourtant à réaliser le même programme qu'avec des moyens nouveaux s'employa, à partir de 1948, l'équipe de « musique concrète » subventionnée par la Radio française et dirigée par Pierre Schæffer.

(1) Dans son livre *A la recherche d'une musique concrète*, P. SCHAEFFER ne cite qu'une fois Marinetti. C'est, dans une note de bas de page, p. 31, de façon très rapide et incidente, pour déclarer qu'il ouvrait une impasse parce que ses bruits étaient directs et non déformés par l'enregistrement, et le situant « il y a vingt ans ». Le livre étant de 1952, il eût fallu en mettre le double.

J'ai connu P. Schæffer en 1931. Il était alors à Polytechnique, animait un groupe théâtral d'amateurs (il fit jouer et éditer un drame biblique d'esprit claudélien intitulé *Tobie*), et appartenait comme moi-même à un groupe de scouts routiers. Nous fîmes ensemble, sac au dos et couchant dans les granges, une randonnée d'hiver à travers le Morvan, et de longues conversations meublaient la marche dans la neige. La musique en était souvent l'objet, et Schæffer m'étonnait par un curieux déséquilibre entre sa curiosité d'esprit et l'intelligence de ses questions, révélant un goût très vif pour la musique, et une ignorance de ses bases et de ses rudiments surprenante chez ce fils de deux professeurs au Conservatoire de Nancy, violon et chant (il s'est dit lui-même autodidacte). En 1939, — il était devenu ingénieur à la Radiodiffusion — il était à l'avant-garde des recherches de stéréophonie, et nous étudiions ensemble l'introduction d'un appareillage pédagogique moderne au Conservatoire (j'en étais alors le secrétaire général) quand la guerre mit fin à ces expériences ; 1945 le retrouva à la tête des techniciens qui permirent à la Radio de jouer son rôle à la Libération, et il y créa, sous le nom de Club d'Essai, un groupe de recherches où étaient expérimentées, sous tous leurs aspects, des techniques inédites. Il a raconté lui-même (1) comment, en 1948, lui vint l'idée d'utiliser comme éléments d'une musique nouvelle non plus les notes dont se servaient les compositeurs, mais des bruits travaillés et transformés en studio par les diverses machines dont la technique se perfectionnait de jour en jour.

Mars. — De retour à Paris, j'ai commencé à collectionner les objets. J'ai en vue une « Symphonie de bruits »; il y a bien eu une symphonie de psaumes...

15 avril. — Parmi tous ces essais, je ne retiens que deux ou trois curiosités : une lame vibrante, dont on approche un objet quelconque. Il se produit alors un « frappement ». Étouffez la vibration d'un cristal, d'une cloche, avec l'ongle, ou du bristol, ou du métal, et vous mélangez le bruit, le son, le rythme...

Pâques. — Idée d'un concert de locomotives...

3 mai. — J'ai composé une partition. Huit mesures de démar-

(1) *Journal d'une découverte*, dans le livre cité.

rage. Accelerando confié à une locomotive solo, puis tutti de wagons... j'ai isolé un certain nombre de leit-motiv qu'il faudrait monter en enchaînement, en contrepoint...

15 mai. — Ce parti pris de composition avec des matériaux prélevés sur le donné sonore expérimental, je le nomme, par construction, musique concrète...

Ainsi la « musique concrète » partira de bruits quelconques préalablement enregistrés — d'où son nom : une casserole qui dégringole les escaliers sera matière première au même titre qu'une phrase de Racine ou d'un prospectus de savonnettes (peu importe, puisqu'il n'en restera que des syllabes sans suite), voire un fragment musical de piano ou de guitare, qu'on décortique de même.

A partir de ce « matériau » initial, les ressources du truquage en laboratoire feront surgir les transformations les plus inattendues : le son passera à l'envers, en accéléré, ou en ralenti coupé de son attaque, amputé de sa résonance ou au contraire entouré de sa réverbération, réduit à un « prélèvement » ou indéfiniment prolongé en « sillon fermé », etc. La stéréophonie lui permettra de courir dans la salle et les potentiomètres lui donneront toute la gamme des amplitudes désirées.

Après les premiers essais réalisés par empirisme, on en vint à classer les sons et à écrire des « partitions » sur des graphiques millimétrés. Le premier collaborateur de P. Schæffer fut un jeune « batteur » sorti de la classe de percussion du Conservatoire, Pierre Henry. Puis des compositeurs proprement dits se joignirent à l'équipe. On y vit même, un moment, fugitif il est vrai, paraître Olivier Messiaen, et plus tard Henri Sauguet. Quand y parut Pierre Boulez en 1951, la jonction latente avec le dodécaphonisme ne tarda guère à se trouver réalisée, les tables de calcul présentées page 148 pouvant servir de base à toutes sortes de combinaisons évidemment indécelables à l'audition, mais précieuses pour le commentaire et la satisfaction personnelle du compositeur.

L'esprit d'émulation s'empara bientôt de nos voisins d'outre-Rhin, et, entre leurs mains, la musique concrète devint l' « electronische Musik », à peu près semblable dans ses résultats, mais différente dans son mode de production

en ce que le matériau sonore initial, au lieu d'être prélevé sur des bruits existants, fut produit par des machines perfectionnées, construites selon une classification qui rappelait celle de Russolo. Un studio de musique électronique fut ainsi édifié à grands frais à la radio de Cologne, et d'autres suivirent.

Quant au résultat esthétique de tant d'efforts et d'argent dépensé, il serait sans doute prématuré de l'apprécier, dans l'état des « œuvres » présentées jusqu'ici. L'expérience dure depuis près de quinze ans. Trop, disent certains ; trop peu, disent d'autres. Qui a raison? On nous permettra de ne pas prendre parti.

Une de mes étudiantes, qui travaillait au studio de musique concrète, en revint un jour très excitée : « Il nous est arrivé quelque chose de bien amusant, m'expliqua-t-elle. Figurez-vous qu'au cours de nos manipulations, le hasard nous a donné un résultat étrange : une sonorité extraordinaire, qui nous a tous intrigués. Nous nous sommes penchés sur elle pour l'examiner et nous nous sommes aperçus que c'était un intervalle de quinte juste. Nous avons bien ri. »

Cette histoire peut nous donner confiance. Supposons que par extraordinaire la musique concrète parvienne un jour, selon les vœux de certains, à éliminer jusqu'au souvenir de toute autre musique. Un musicien concret génial découvrirait alors sans doute, au XXIe ou XXIIe siècle, les vertus de l'octave, puis celles de la quinte, ou de la quarte, selon le processus qui fut sans doute, depuis l'âge des cavernes, celui des premiers tâtonnements de la musique tout court. Quelques siècles plus tard, on découvrirait peut-être la tierce. Et, qui sait, l'histoire de la musique pourrait alors recommencer?

20

MUSIQUE EN BOITE

De toutes les transformations qui ont au cours des âges modifié la signification sociale de la musique, il n'en est aucune sans doute qui par sa soudaineté et son ampleur ait eu de plus profondes répercussions que celle vécue par notre propre génération. En mon enfance, la Radio — on disait la T.S.F. — était encore un jouet pour bricoleurs invétérés, et le phonographe une curiosité assez désagréable dont les éclats nasillards rivalisaient avec le piano mécanique pour l'assourdissement des cafés de banlieue. On eût fait sourire en prédisant que ces engins deviendraient vingt ou trente ans plus tard l'un des pivots de la vie musicale moderne.

Sait-on que la première idée d'une machine à reproduire les sons (1) est probablement due à Cyrano de Bergerac? Non pas le héros de Rostand au nez en stalactite, mais le très réel auteur du *Pédant joué* et de la *Mort d'Agrippine.* Ce prédécesseur de Jules Verne, relatant en 1654 les péripéties de son voyage imaginaire dans les *Estats et Empires de la Lune,* y raconte les merveilles qu'il est censé y avoir rencontrées. Parmi elles se trouve une boîte extraordinaire qu'il nous décrit comme suit :

(1) Pour la documentation de cette histoire sommaire du phonographe, nous sommes redevables de nombreux renseignements à M. Michel de Bry, que nous remercions cordialement.

A l'ouverture de la boëte, je trouvay dedans un je ne sçay quoy de metail presque semblable à nos Horloges, plein de je ne sçay quels petits ressorts & de machines imperceptibles : c'est un Livre à la vérité, mais c'est un Livre miraculeux, qui n'a ny feüillets ny caracteres : enfin c'est un Livre, où pour apprendre, les yeux sont inutils ; on n'a besoin que des oreilles. Quand quelqu'un donc souhaite lire, il bande avec grande quantité de toutes sortes de petits nerfs cette machine, puis il tourne l'éguille sur le chapitre qu'il desire escouter, & au mesme temps il en sort comme de la bouche d'un homme, ou d'un instrument de musique, tous les sons distincts & diferends qui servent entre les grands Lunaires à l'expression du langage.

Lors que j'ay depuis reflechy sur cette miraculeuse invention de faire des Livres, je ne m'estonne plus de voir que les jeunes hommes de ce païs là possédoient plus de connoissance à seize & dix-huit ans, que les barbes grises du nostre ; car sçachant lire aussi-tost que parler, ils ne sont jamais sans lecture ; à la chambre, à la promenade, en ville, en voyage, ils peuvent avoir dans la poche, ou pendus à la ceinture, une trentaine de ces Livres dont ils n'ont qu'à bander un ressort pour en oüir un chapitre seulement, ou bien plusieurs, s'ils sont en humeur d'écouter tout un Livre ainsi vous avez éternellement autour de vous tous les grands Hommes & morts& vivants qui vous entretiennent de vives voix.

Ceci était du domaine de la fantaisie. Bien réelles sont les tentatives faites dès le XVIIIe siècle pour reproduire mécaniquement des airs fixés une fois pour toutes. Le premier appareil de ce genre fut, très modestement, destiné à l'éducation musicale des serins ou des canaris (1). Pour s'épargner la tâche fastidieuse de répéter inlassablement sur le flageolet l'air qu'ils devaient retenir — d'où notre verbe « seriner » — on inventa un petit orgue miniature mû par une manivelle. Celle-ci actionnait une petite soufflerie et faisait tourner un cylindre garni de pointes qui soulevait des languettes jouant le rôle de touches. Plusieurs de ces « serinettes » existent encore ; grâce à elles, nous pouvons entendre exactement les airs qui leur furent confiés il y a deux cents ans.

(1) Les oiseaux automatiques chantants n'appartiennent pas à la même catégorie. On en possède déjà une description due à Philon de Byzance, vers 200 avant J.-C.

Ce genre d'appareils connut une longue descendance. Vers 1830, on utilisa même des disques perforés, que l'on plaçait sur un plateau tournant singulièrement semblable à nos mécanismes de phonographe (1). C'étaient, il est vrai, de simples jouets, dont la descendance ne dépasse guère le niveau des dessous de plat ou des boîtes à cigare (voire des distributeurs de papier hygiénique) à musique que l'on voit encore de nos jours. On en dirait autant des rouleaux perforés actionnant les orgues de Barbarie ou les pianos mécaniques des mendiants ou des foires de jadis si le principe, perfectionné vers 1900, n'avait permis à des musiciens aussi peu négligeables que Gustav Mahler, Busoni, Granados, Saint-Saëns ou Debussy d' « enregistrer » dès 1905 des interprétations dont de récents travaux de laboratoire ont permis de tirer des disques de technique moderne récemment lancés sur le marché (2). Strawinsky lui-même s'y est intéressé au point d'écrire directement pour le *pleyela* mécanique des morceaux libérés de la servitude des doigts.

Tous ces procédés, en somme, visaient plutôt à la reconstitution qu'à la reproduction de l'original sonore, tel qu'il avait été réellement joué ou chanté. L'invention initiale qui devait mener à une telle reproduction est due à un simple ouvrier typographe, de formation autodidacte, Édouard-Léon Scott de Martinville. Le 26 janvier 1857, Scott déposait à l'Académie des Sciences de Paris un pli cacheté contenant la description de son *phonautographe*. A l'extrémité d'un pavillon acoustique se trouvait une membrane munie d'un stylet, et ce stylet inscrivait sur un cylindre enduit de noir de fumée les sinuosités d'une courbe correspondant à la voix parlant ou chantant dans le pavillon. C'était le premier appareil « enregistreur » de la voix humaine.

(1) Un de ces appareils se trouve aujourd'hui dans la collection de Roger Cotte.

(2) Série *Musikalische Dokumente* édités par Telefunken (Ducretet). Il faut noter que si ces disques reproduisent fidèlement, avec la sonorité optimum du piano de concert actuel, les relations de durée, l'emploi des pédales, etc., ni les nuances ni la sonorité initiale ni même peut-être le tempo primitif (faute d'un synchronisme rigoureux du moteur) ne sont restitués avec sécurité.

Cet enregistrement n'était encore que visuel. Il permettait l'étude et l'analyse en laboratoire, mais non la reproduction. Pour que celle-ci apparût, il fallait trouver la réversibilité de l'enregistrement. Le 16 avril 1877, le poète et savant Charles Cros datait et signait un mémoire exposant les principes de cette réversibilité, et décrivant en outre non seulement le cylindre gravé qu'il substituait au cylindre à noir de fumée de Scott, mais encore, à l'avance, le disque à spirale qui devait plus tard supplanter le cylindre.

Le mémoire de Charles Cros, adressé deux jours plus tard à l'Académie sous pli cacheté, fut enregistré et accepté par celle-ci le 30 avril, et ouvert en séance le 3 décembre de cette même année 1877. Entre-temps, le 10 octobre, un article de *La Semaine du Clergé*, signé de l'abbé Lenoir, annonçait la découverte et baptisait pour la première fois l'appareil, que son inventeur avait appelé « paléophone », de son nom définitif de « phonographe ».

Or, un mois ne s'était pas écoulé depuis l'ouverture du pli de Charles Cros que parvenait en France une demande de brevet, adressée également aux États-Unis, déposée par un savant américain, Thomas Alva Edison, sur le « perfectionnement dans les instruments pour contrôler par le son la transmission des courants électriques et la reproduction des sons ». La formule était encore confuse. Mais le 15 janvier 1878, Edison prenait un certificat d'addition à son brevet primitif, et cette fois, on y voyait décrite la réalisation pratique de ce que, à l'instigation de l'abbé Lenoir, il appelait lui-même le « phonographe ». Le 19 février, Edison obtenait son brevet américain, et le 11 mars, son représentant à Paris présentait à l'Académie des Sciences un appareil bel et bien construit : un phonographe à cylindre et à feuille d'étain. On raconte — mais peut-être est-ce une fantaisie de mauvaise langue — qu'un des immortels, prié de crier quelques mots dans le pavillon et entendant ensuite l'appareil lui renvoyer en nasillant le son de sa propre voix, avait demandé qu'on examinât l'expérimentateur pour s'assurer qu'il n'était pas ventriloque...

Edison naturellement affirmait qu'il ignorait le travail de Charles Cros, et peut-être est-ce exact. La réciproque est

évidente, puisque le pli de ce dernier était déposé en avril et que c'est en juillet seulement de la même année qu'Edison lui-même situait la première idée de ce qu'il considérait comme son invention.

Cette idée lui était venue, comme d'autres découvertes, d'un hasard d'expérimentation. Il travaillait alors à augmenter la vitesse du télégraphe Morse, et se servait dans ce but d'une aiguille fixée sur un diaphragme, qui inscrivait points et traits sur un ruban enduit de paraffine. Passant et repassant son ruban pour en chercher le maximum de vitesse utilisable, il s'aperçut que lorsque l'aiguille repassait à grande vitesse sur le ruban déjà gravé, on entendait un bruit léger qui le frappa par son caractère musical et rythmique ressemblant, décrivait-il, « à une voix humaine entendue indistinctement ». Or Edison cherchait en même temps à perfectionner le téléphone de Bell. Les deux faits se rejoignirent dans son esprit. Attachant une aiguille à la membrane du téléphone, et posant l'aiguille sur son doigt, il vérifia que lorsque cette membrane vibrait sous l'effet de la parole, la vibration transmise à l'aiguille était également sensible au toucher. Il eut alors l'idée de la graver sur un papier paraffiné se déroulant rapidement, et de reproduire à partir de ce papier son expérience de Morse. Il en nota la conclusion sur son carnet de travail le 18 juillet : « Les vibrations de la parole, écrivit-il ce jour-là, s'impriment avec précision, et il n'y a pas de doute que je ne sois capable de les en faire sortir et de reproduire automatiquement dans un temps futur la voix humaine à la perfection. » On perd ensuite toute trace des étapes de son travail jusqu'au jour où, ayant fait construire son appareil à cylindre par son mécanicien Kruesi, il put s'approcher du cornet, crier vers la membrane la chanson enfantine *Mary had a little lamb*, et repasser l'aiguille dans le sillon en tendant l'oreille, le cœur battant. Miracle, il en sortit quelque chose qui ressemblait à peu près à la chanson...

La date de cet événement mémorable est naturellement d'une grande importance pour l'attribution de la priorité entre Cros et Edison. L'histoire officielle la situe le 12 août 1877, mais cette date ne fut fixée que plusieurs années plus tard, lorsqu'on voulut en célébrer l'anniversaire. Roland

Gelatt (1), qui la discute avec minutie, en relève l'invraisemblance et pense que l'appareil ne put guère être construit avant la fin de novembre ou le début de décembre. Or l'article de l'abbé Lenoir sur l'invention de Charles Cros était paru le 10 octobre. Gelatt note également d'autres invraisemblances dans la version officielle, établie sans doute pour écarter toute suspicion d'influence de la part de l'inventeur français. La seule chose historiquement certaine est que le brevet d'Edison lui fut délivré le 19 février 1878, onze semaines après l'ouverture du pli de Cros, et la conclusion gé-

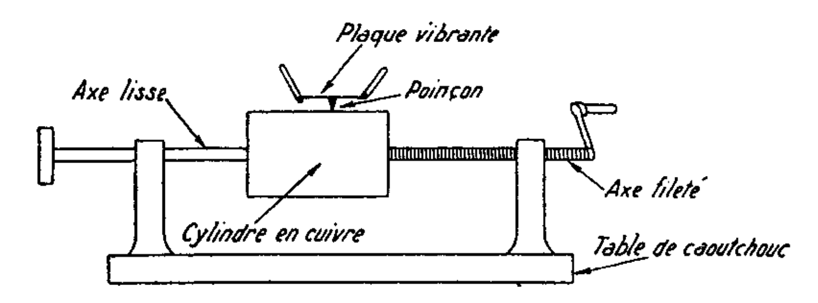


Fig. 9. — *Le phonographe d'Edison.*

néralement admise est désormais celle proposée par notre historien (2) : le Français a été le premier à « concevoir » le phonographe, l'Américain le premier à le « réaliser ».

Dans le phonographe d'Edison, enregistrement et réaudition étaient produits par la même machine, encore rudimentaire. Après une ou deux auditions, le sillon était détérioré, et la mauvaise qualité acoustique excluait toute utilisation d'ordre artistique. Les perfectionnements se succédèrent très vite, et le laboratoire connut à une date surprenante d'ancienneté des aménagements que le marché commercial fut parfois très lent à assimiler. Le 27 juin 1885, Graham Bell et Charles Traiter avaient pris un brevet pour remplacer la feuille d'étain par une pellicule de cire ; ainsi le sillon devenait

(1) *The fabulous phonograph*, Philadelphie 1955, p. 22.
(2) *Op. cit.*, p. 24.

plus profond, et au lieu de réutiliser l'original pour l'audition, ce qui le détériorait très vite, on pouvait le reproduire par galvanoplastie, ce qui préservait la matrice. Le cylindre, seul réalisé par Edison, resta à peu près seul en usage jusqu'au début du XXe siècle, à titre soit de curiosité pour les collectionneurs, soit d'instrument de documentation : on verra par exemple dans le volume à venir le rôle joué par les cylindres dans les débuts de l'ethnomusicologie. Pourtant le pli cacheté de Charles Cros préconisait déjà le disque de préférence au cylindre, et dès 1887 un acousticien amateur allemand, Émile Berliner, revenant au « disque » de Cros, inventait le principe utilisé par l'actuel microsillon : la gravure latérale substituée au sillon en profondeur (1).

C'est pourtant celui-ci qui subsista ; il nous valut les vieux « saphirs » hurlant le Cor de Flégier au-dessus d'un bruit de chemin de fer ou faisant sortir la Prière de la Tosca de ces énormes pavillons dont la célèbre vignette « La Voix de son Maître » a conservé l'image.

Les catalogues vantaient le caractère inusable de ces gros saphirs collés au fond du sillon par le poids du diaphragme. Ils n'ajoutaient pas que si, sous un tel poids, l'usure épargne le frotteur, c'est évidemment qu'elle affecte le frotté. L'aiguille d'acier tendre, à pointe vite émoussée que l'on changeait après chaque passage ou presque, ne supplanta complètement le saphir que vers 1920.

Le pape Léon XIII avait été le plus ancien personnage dont la voix eût été conservée : il avait en 1903, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, enregistré sur deux cylindres un *Ave Maria* et un *Benedictus* pour l'ingénieur italien Enrico Bettini. Mêlés à d'insipides chansonniers poussant la romance dans le

(1) Dans la gravure en profondeur, le sillon, au microscope, est figuré par deux bords rectilignes ; le lecteur n'oscille pas latéralement, il monte et descend verticalement sur les dénivellations du fond du sillon, comme une auto sur une route cabossée. Il faut donc une pointe fine allant au fond d'un sillon large, avec un bras lourd pour maintenir l'adhérence ; d'où multiplication du « bruit de surface ». La gravure latérale, par contre, est de profondeur constante : ce sont les bords du sillon qui ondulent, communiquant au lecteur un mouvement latéral. D'où possibilité d'un bras ultra-léger qui diminue ce « bruit de surface ».

cornet, quelques grands chanteurs d'opéra (1) avaient réalisé des cylindres ou des disques à saphir, témoignages parfois émouvants, mais de valeur plus documentaire qu'artistique. Puis le disque à aiguille avait étendu le répertoire. Peu à peu, des artistes de toutes catégories commençaient à enregistrer. L'un des premiers disques d'orchestre symphonique fut, en France, vers 1925, Pacific 231 d'Honegger, par l'orchestre Pasdeloup dirigé par le compositeur. Le 21 mars 1925, à Camden (New-Jersey), Alfred Cortot enregistrait pour la firme Victor le premier disque classique d'une technique nouvelle grâce à laquelle le phonographe allait pénétrer sérieusement dans la vie musicale : l'enregistrement électrique. Il avait fallu près de trente ans pour qu'on se décidât à utiliser ce procédé, que le physicien François Dussaud avait présenté à l'Académie des Sciences le 29 décembre 1896 sous le nom de « microphonographe », et dont les essais avaient débuté en 1919 en Angleterre et en Amérique.

Jusqu'à la guerre de 1939, des perfectionnements de détail furent apportés, mais les principes ne varièrent plus guère. Une séance d'enregistrement était une épreuve épuisante. Sans doute, depuis l'apparition du microphone, n'en était-on plus au stade des studios-hangars où le chanteur plongeait la tête dans un cornet acoustique tandis que le pianiste, juché à ses côtés sur une estrade d'un mètre de haut, cognait à tour de bras sur un piano droit dans l'espoir de voir quelques notes franchir la paroi. Mais on vivait dans la terreur des quatre minutes vingt fatidiques. Une partition un peu longue était d'abord découpée en tranches du minutage requis. Puis commençait la longue épreuve de mise en place et d'essai de chaque fragment. On répétait longtemps « à blanc » pour permettre à l'ingénieur de régler ses appareils et de chauffer ses cires. Quand arrivait la « mise en boîte », selon le jargon en cours, l'artiste déjà fatigué avait l'obligation de réussir du premier coup ou presque, car aucune correction n'était évidemment possible et les cires de matrice coûtaient cher. Que l'accord final se prolongeât une demi-seconde de trop, et il fallait

(1) Le premier en date fut sans doute Caruso, qui à l'âge de vingt ans enregistra trois cylindres vers 1900.

tout recommencer. La vérification de qualité resta longtemps impossible, car jouer une cire équivalait à la détruire : ce ne fut que vers 1938 que l'on prit l'habitude de procéder à un double enregistrement : le « vrai » auquel on ne touchait pas, et un témoin parallèle en matière souple qui permettait l'écoute du « bon à tirer ».

Quand, la guerre de 39-45 achevée, la vie reprit ses droits, des bruits étranges commencèrent à courir. On racontait, sous le manteau, que des inventions extraordinaires avaient été réalisées, mais qu'on les tenait secrètes et que de longues années s'écouleraient avant qu'elles ne s'introduisent sur le marché, les maisons de disques menacées de concurrence et de condamnation de leurs stocks leur opposant une obstruction féroce. On parlait de nouveaux principes permettant des heures entières d'écoute ininterrompue, de possibilités d'effacements et de corrections, de suppression presque totale des bruits de fond, de marges acoustiques égales ou supérieures à celles de la « bande passante » de l'oreille humaine. Et bientôt presque clandestinement, on vit apparaître les premiers « magnétophones ».

Or le magnétophone était presque aussi ancien que le phonographe (1), mais nul n'avait songé à établir une relation entre les deux appareils.

L'histoire du nouveau venu ressemble curieusement à celle du phonographe : conception par un Français, réalisation et brevet, peu de temps après, par un savant étranger.

En 1887, le professeur Paul Janet présente à l'Académie des Sciences une communication sur « l'aimantation transversale des conducteurs métalliques » et la complète en 1890 par un rapport sur « l'extension de la théorie relative à la conservation des flux de force dans les conducteurs ». C'est le principe de l'enregistrement magnétique.

Toutefois Janet allait moins loin que Charles Cros qui dé-

(1) Cf. F. SCHUH et N. MIKHNEWITCH, *L'enregistrement magnétique*, Paris, Gead, 1952.

crivait un appareil réalisable. Il ne faisait qu'exposer un principe. Ce fut le Danois Valdemar Poulsen qui en tira les conséquences pratiques.

En 1900, Poulsen présentait à l'Exposition de Paris son « télégraphone », breveté en Amérique sous le n° 661 619, et remportait grâce à lui le Grand Prix de l'Exposition. C'était un cylindre « sur lequel était enroulé en hélice un fil d'acier contre lequel se déplaçait un petit électro-aimant qui pouvait être mis en relation avec un microphone, un écouteur ou une source de courant. Cette bobine pouvait donc successivement jouer le rôle de tête d'enregistrement, puis de tête de reproduction, et enfin de tête d'effacement ».

Mais la Société américaine fondée par Poulsen en 1903 avait fait faillite. Nul depuis lors n'avait plus parlé de son procédé. En 1929, l'affaire fut reprise par un Allemand, Stille, qui ayant apporté quelques perfectionnements, fonda la « Telephon Patent Syndikat ». Un an plus tard, le brevet était vendu à un certain Blattner, qui eut l'idée de l'utiliser pour la synchronisation des films de cinéma (1). Le « Blattnerphone » fut alors vendu à la Société anglaise Marconi, qui réalisa le procédé « Marconi-Stille », puis à Bauer qui fabriqua des dictaphones dits « Dailygraph » ; en 1932, Bauer vendit son appareil à l'I.T.T., qui le revendit à la C. Lorenz-Company. Celle-ci l'appela « Textophon » et créa un enregistreur à bande d'acier qui servit notamment aux discours de Hitler.

Les éditeurs de disques commençaient à s'inquiéter d'une concurrence possible, principalement sous le rapport de la longueur des morceaux enregistrés sans coupures. Dès 1931, la Compagnie R.C.A-Victor expérimentait des disques à

(1) Notons la date, 1930. C'est en effet à peu près l'époque où le cinéma, muet jusqu'alors, devient « 100 % parlant et chantant ». Sait-on, par parenthèse, que le pionnier de la musique de film n'est autre que Saint-Saëns? Il fut le premier, en 1908, à écrire une partition spéciale pour l'écran ; il s'agissait de *l'Assassinat du duc de Guise* d'Henri LAVEDAN, joué par Albert Lambert.

vitesse réduite — 33 tours 1/3 à la minute (1) ; une démonstration en fut organisée le 17 septembre au *Savoy Plaza-Hôtel*, mais la matière des disques — gomme-laque mêlée de parcelles de carbone — ne pouvait supporter un tel ralentissement. La 5e *Symphonie* de Beethoven, présentée à la critique ce jour-là, sous la direction de Stokowski, lui apparut dans une telle brume sonore que malgré l'attrait de l'expérience, celle-ci parut définitivement condamnée.

L'enregistrement magnétique, pendant ce temps, ne cessait de progresser. En 1927, Pfleumer avait fait breveter le remplacement du fil d'acier par une bande de papier ou de matière plastique recouverte d'une pâte magnétique. En 1931, le même savant mettait au point une machine à dicter baptisé « magnétophone » que des améliorations permirent bientôt d'employer à la Radiodiffusion. D'autres perfectionnements, américains et allemands pour la plupart, réduisaient le bruit de surface, augmentaient la « bande passante », renforçaient les graves, très déficients dans les premiers appareils. Néanmoins, quand éclata la guerre de 1939, le magnétophone était encore très inférieur en qualité aux bons enregistrements de disques courants. Au cours de la triste année 1940, les spécialistes anglo-américains de l'Intelligence Service chargés de surveiller les émissions allemandes notèrent de surprenantes améliorations dans la fidélité du son. Bientôt les émissions « différées » qu'ils captaient leur apparurent d'une quasi-perfection jamais encore atteinte ; le bruit de fond était pratiquement absent, le timbre sans déformation, la continuité sans défaillance. Il fallut attendre le 11 septembre 1944 pour que les Alliés, prenant possession des studios de Radio-Luxembourg, y découvrissent la clef du mystère : un magnétophone de conception nouvelle, déroulant à 30 pouces par seconde (75 cm) un ruban de matière plastique recouvert d'oxyde de fer et enregistrant sans la moindre déformation jusqu'à 10 000 périodes sur une durée d'une demi-heure

(1) C'est la vitesse standard actuelle des microsillons. Mais ceux-ci bénéficient d'autres perfectionnements qu'on ne pouvait envisager à cette époque. Les disques à saphir étaient de vitesse très variable. Les premiers disques à aiguille furent le plus souvent à 80 tours-minute, mais sans règle absolue ; ils ne se standardisèrent que progressivement à 78 tours.

ininterrompue. Mais l'appareil était trop lourd et trop encombrant pour l'usage domestique. Les Américains s'attaquèrent au problème de son adaptation. Les laboratoires de Saint-Paul « sortirent » bientôt un ruban dit « Scotch », enduit d'un oxyde de fer supérieur à celui des Allemands et capable d'enregistrer 15 000 périodes à 7 pouces - secondes 1/2 (18 cm, 55). En 1947, la Minnesota Mining and Manufacturing Company en lançait la diffusion à grande échelle. Des enregistrements de jazz par Bing Crosby en consacrèrent la qualité musicale. Le disque paraissait définitivement surclassé.

Le « magnétophone » — le mot désormais devenait un substantif commun — commença à pénétrer en Europe. On y vit d'abord des appareils à fil, puis à ruban de papier, enfin à ruban plastique. Amateurs ou professionnels, les musiciens se ruèrent sur ce jouet merveilleux, si précieux pour leur travail et pour l'enseignement. Et bien qu'elle fût arrivée à conjurer le péril d'éditions magnétiques commerciales, l'industrie du disque se sentit de plus en plus menacée.

Elle se sauva du danger par une intelligente alliance avec l'adversaire. L'invention d'une nouvelle matière-support, exempte des bruits de fond de l'ancienne gomme-laque, et par surcroît incassable et plus légère, la résine de vinylite, permit de ressusciter, sans ses anciens inconvénients, le disque à 33 tours 1/3 essayé et abandonné en 1931. La gravure latérale de Berliner appliquée à des sillons d'une extrême finesse autorisa l'abandon des bras lourds et des aiguilles peu commodes ; le jumelage des deux procédés portait la durée d'une face de 30 centimètres de quatre minutes vingt à près d'une demi-heure ; grâce à l'allégement du bras, un cristal de quartz taillé sous contrôle du microscope supporta sans usure notable près de soixante heures d'écoute (par habitude on le rebaptisa « saphir »). En utilisant le magnétophone pour toutes les opérations de studio, ce qui permettait toutes les reprises, collages, truquages, etc., et en reportant au seul laboratoire la transcription du magnétophone au disque, celui-ci put bientôt se présenter sur le marché avec tous les avantages de la bande sonore. Le « microsillon » était né.

Réalisé à New York pour Columbia par l'ingénieur hongrois Peter Goldmark, le premier disque nouvelle formule vit le

jour le 21 juin 1948. Six mois plus tard, 1 200 000 exemplaires étaient en circulation.

La révolution mit encore deux ou trois ans à atteindre l'Europe. En 1951, un 78 tours était un « disque standard », le microsillon un « long playing ». Moins de deux ans plus tard, le microsillon était « un disque », le 78 tours un « vieux disque ».

Le 10 décembre 1957, sur l'initiative de l'Académie du Disque français et en présence du président de l'Assemblée nationale, une dalle était scellée dans le péristyle du Théâtre Français, recouvrant un coffret dans lequel étaient placés les disques du palmarès annuel. C'était la réponse du disque moderne à une cérémonie semblable qui avait eu lieu cinquante ans plus tôt. Le 31 décembre 1907, puis le 13 juin 1912, dans les sous-sols de l'Opéra de Paris avaient été enfouis des disques destinés à être entendus en l'an 2012. Lorsque, à cette date, les deux coffrets seront déterrés, leur comparaison sera sans doute l'un des témoignages les plus étonnants des progrès de la technique du XX[e] siècle.

Mais nous ignorons encore ce que sera la technique de l'an 2012, et peut-être nos microsillons « haute fidélité », dont nous sommes si fiers, feront-ils sourire alors. Déjà la stéréophonie, gagnant lentement mais sûrement du terrain, et restituant à l'audition les « trois dimensions » de la réalité sonore, relègue peu à peu dans le passé ce que déjà on appelle le « monaural ». Des expériences de démonstration (1) ont établi l'extraordinaire fidélité d'une bonne audition en stéréo (2).

(1) Une expérience fut faite à Paris, en 1958, salle Adyar, pour les disques Erato par l'ingénieur André Charlin. Le pianiste Gyorgi Sebök se tenait à son piano, tandis que l'on faisait entendre un disque stéréo récemment enregistré par lui. Il faisait semblant de jouer quand le disque « passait » ; on coupait alors le son et il poursuivait en jouant réellement, puis le disque reprenait. Aucun auditeur, dans une salle composée des spécialistes les plus difficiles, ne fut capable de désigner les passages joués par l'artiste et ceux reproduits par l'appareil.

(2) Encore faut-il réaliser des conditions optima dans l'appareillage et dans le réglage, ce qui est devenu un art véritable. Voir sur cette question l'excellent manuel de Raymond LYON, *Guide de l'amateur de microsillon*, éd. Guide du Concert et du Disque, 1955 ; éditions ultérieures remises périodiquement à jour.

La fantastique invasion du disque microsillon dans chaque foyer est peut-être le fait le plus considérable de l'histoire de la musique au XXe siècle. Elle se conjugue avec la non moins spectaculaire diffusion de la Radio et désormais de la Télévision pour faire de la « musique en boîte » l'aliment musical essentiel de notre génération. Les deux formes se complètent du reste à merveille, l'une apportant un continuel renouvellement, l'autre un élément personnel de sélection et d'approfondissement. L'une et l'autre véhiculent le meilleur et le pire, abolissant le temps et les distances, supprimant les contraintes, redonnant à la musique cette familiarité perdue dont elle avait besoin, mettant quotidiennement et à tout instant les plus grands artistes du monde à portée de la moindre cuisinière pendant qu'elle oscille du placard à l'évier.

Grâce à la « musique en boîte », nous entendons infiniment plus de musique que jadis, et, pour peu que nous le désirions, d'une qualité infiniment supérieure. Mais l'écoutons-nous aussi bien? Les meilleurs conserves ne remplacent pas la sauce longuement mijotée à petit feu. La perte du contact humain que réalisait le concert n'est-elle pas un prix exorbitant payé pour cet extraordinaire enrichissement? L'effort que représentait pour la jeune fille de la maison le morceau à apprendre pour la fête de grand-maman était peut-être pénible pour les auditeurs familiaux, il n'en était pas moins, pour *elle*, plus formateur peut-être que celui de tirer de son enveloppe une galette de vinylite. L'auditeur de concert lui-même, lorsqu'il devait louer une place, s'habiller, sortir pour entendre un artiste de son choix, payait de sa peine un plaisir désiré, puis mérité. Plus rien de tel dans le bouton à tourner. Le concert, certes, a survécu à la redoutable concurrence. Celle-ci, bienfait inappréciable à titre de complément, de stimulant pour le désir de l'audition directe, peut devenir, si elle tend à la supplanter, une redoutable étouffeuse. Mais l'étudiant qui économise sur son budget pour s'acheter un concerto de Bach est heureusement là pour nous donner confiance en nous rappelant que, même au siècle de la musique en boîte, la musique peut encore se mériter.

IV

A LA RECHERCHE DES VEDETTES

21

LES PÊCHES DE MELLE MELBA
OU LE CHANTEUR

Dans cette course accélérée vers l'individualisme à laquelle peut se ramener l'histoire de la musique, ce n'est pas le compositeur, mais l'interprète, et en premier lieu le Chanteur, qui semble avoir donné le signal du départ.

On a vu tout à l'heure les princes, par leur usurpation de la qualité divine, ouvrir la porte sans le savoir à une conception nouvelle de la musique. Ce sont eux encore qui, toujours à leur insu, vont créer l'Artiste en tant que type caractérisé.

Dans toute société ancienne, le rang social de l'individu est fixé par la naissance. Plus la société évolue, plus les barrières se font perméables, mais il faudra le drame de 1789 pour les faire disparaître en droit, si ébranlées fussent-elles par des siècles d'assauts réitérés.

Or, dans les temps où ces barrières se révélaient le plus infranchissables, les artistes furent peut-être les premiers à les voir céder devant eux par la faveur des grands.

Le chanteur sarde Tigellius se rendit assez odieux aux cours de Cléopâtre et d'Auguste, où ses caprices faisaient la loi, pour qu'Horace lui consacrât la troisième de ses satires. Caligula fit son favori du chanteur Apelles jusqu'au jour où celui-ci commit la sottise d'hésiter avant de répondre « toi » à la question du prince : « Lequel te paraît le plus grand, de

Jupiter ou de moi? » Les exemples de ce genre jalonnent l'histoire de la Rome impériale.

Le christianisme, pour qui à l'origine la musique se confondait avec le chant — la musique n'ayant pas d'autre objet que de porter les paroles de la louange divine — hésita longtemps avant de considérer le Chanteur comme l'un de ses ministres, ou plus exactement de transformer la société chrétienne en une hiérarchie de chanteurs (1). De violentes polémiques s'élevèrent dès le IVe siècle, pour savoir s'il était utile ou pernicieux de louer Dieu par la musique, et peut-être ne sont-elles pas tout à fait éteintes de nos jours. Coïncidence curieuse, ce fut toujours dans le camp des défenseurs de la musique sacrée que se placèrent les futurs canonisés : saint Augustin, saint Ambroise, saint Athanase, saint Jean Chrysostome.

Mais pour ces défenseurs eux-mêmes, le rôle du chant était bien défini dans son principe. Le chrétien chante pour s'exprimer, non pour être entendu. S'il arrive à l'un d'eux de se faire écouter, ce n'est pas pour faire admirer son art, mais à titre d'interprète délégué de la collectivité.

Le flux, on le voit, va en sens inverse de tout à l'heure : il part de l'auditoire et monte à Dieu par l'intermédiaire du soliste. L'auditeur, ici, n'est pas un destinataire, mais l'une des composantes de l'inspirateur collectif.

Cependant, comme il fallait s'y attendre, le chanteur ne se satisfit pas longtemps de ce rôle anonyme. Vers le XIe siècle, il se prit au jeu, se posa en artiste et voulut se faire remarquer. Les prédicateurs s'en offusquèrent. Le cistercien anglais Aelred de Rievault, vers 1150, dans son *Miroir de charité*, fulmina des anathèmes. « On peut voir parfois un homme, la bouche ouverte, arrêter le son de façon ridicule comme pour imiter le silence ; tantôt il simule l'agonie des mourants, tantôt l'extase des malades ; avec des gestes d'histrion, le corps entier est agité, les lèvres se tordent, les épaules roulent ; et c'est

(1) Détail significatif : le premier dignitaire de la cathédrale, après l'évêque, était le *préchantre*, c'est-à-dire celui qui chante le premier. L'évêque lui-même était souvent appelé *præsul*, c'est-à-dire au sens primitif celui qui danse le premier.

cette ridicule dissolution qu'on appelle religion! Ces gesticulations lascives, ces voix de prostituées conviennent au théâtre, non à l'église ; au spectacle, non à la prière » (1).

Ces plaintes devaient devenir un véritable lieu commun : on les retrouve encore cent ans plus tard, copiées mot pour mot, dans un sermon de Guibert de Tournai (2).

A peu près vers la même époque, et assez vigoureusement, Guy d'Arezzo rabrouait le Chanteur — et à travers lui tout exécutant — pour lui rappeler le caractère subalterne de son rôle, mais selon un point de vue tout différent :

Musicorum et cantorum magna est distantia
Isti dicunt, illi sciunt quæ componit musica
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia (3).

Les chanteurs, eux, ne s'estimaient nullement justiciables des mêmes critères. Au début du XVIIe siècle, l'opéra fut pour eux un sérum qui leur donna une fonction nouvelle en créant le Chanteur professionnel, et le premier soin de cette nouvelle catégorie sociale fut de s'attribuer un droit de révision quasi discrétionnaire sur les productions que leur confiait le compositeur.

Il va de soi que cette « collaboration », dont on a vu un exemple p. 142, n'était pas toujours du goût des compositeurs, assez enclins à faire leur l'opinion peu amène de Guy d'Arezzo. Lully, Gluck, Berlioz, se firent à tour de rôle les champions d'un rigorisme qui se relâchait à la moindre inattention — et qui n'était pas forcément la superstition du texte écrit. Personne avant le XXe siècle, n'eût songé à nier que Boyé en 1779 énonçait une évidence en déclarant qu'un bon acteur qui doit remplir un rôle musical ne manque pas « d'appercevoir que s'il ne chantoit positivement qui ce qui est marqué

(1) *Speculum caritatis*, II, XXIII. Le texte est ici abrégé.

(2) Cf. P. Aubry, *Tribune de Saint-Gervais*, 1903, pp. 57-62.

(3) « Entre musiciens et chanteurs grande est la distance. Les uns savent de quoi est faite la musique, les autres la reproduisent. Faire ce que l'on ne connaît pas est le propre de l'animal. » *(Règles de la musique en vers.)* Deux siècles plus tard, on modifiait *facit* en *canit*, et le dernier vers, à l'origine simple aphorisme de philosophie courante, prenait un sens plus méchant encore : « Car celui qui chante ce qu'il ne comprend pas s'appelle une bête. »

sur le papier, les auditeurs ne se contenteroient guères d'une manière si puérile » (1).

Gluck en 1783 conseillait à son visiteur Reichardt « d'aller à Paris entendre ses œuvres avant que la tradition n'en soit perdue » (2). Quant à Berlioz, il a préfacé avec enthousiasme une édition de *l'Orphée* de Gluck où figure l'ahurissante « cadence » que Mme Pauline Viardot ajoutait de son cru en 1859 à l'air final du premier acte (pl. XXIV, p. 219). Loin de se scandaliser, Berlioz s'enthousiasme : « Dire ce que Mme Viardot a fait de cet air de bravoure, écrit-il dans *A travers chants* (I, 121), est à peu près impossible. On ne songe pas, en l'écoutant, au style du morceau. On est saisi, entraîné par ce torrent de vocalisations impétueuses motivées par la situation.»

L'Opéra ne fit pas seulement des chanteurs les maîtres discrétionnaires de ce qu'on leur donnait à chanter, il en fit aussi les idoles d'un public qui, parti des hautes sphères de la cour, avait au XIX[e] siècle, gagné les plus larges couches de la bourgeoisie. C'est ainsi qu'un restaurateur londonien, apprenant un jour la présence dans son établissement de Nelly Melba, sollicita d'elle la faveur de donner son nom à son chef-d'œuvre culinaire : la fameuse recette de pêches glacées qui perpétue aujourd'hui encore parmi nous le souvenir de la grande cantatrice.

Cette popularité n'allait pas du reste sans caprices plus ou moins tyranniques. Hortense Schneider refusa de chanter *La Grande duchesse de Gérolstein* si elle ne portait pas en scène un grand cordon d'un ordre quelconque. Le sopraniste Crescentini, chantant au théâtre des Tuileries en 1794 *Les Horaces et les Curiaces*, opéra que Cimarosa avait composé en 1794 pour lui et la Grassini, « s'aperçut que le costume du ténor Brizzi avait plus d'éclat que le sien ; il était blanc et celui qu'il devait porter était vert.

(1) Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, 1934, p. 14 ; nul ne peut aujourd'hui se dire sans tromperie « interprète » de cette musique s'il ignore les usages dont cet ouvrage constitue un résumé remarquablement documenté.

(2) J. G. PRODHOMME, *Gluck*, 1948, p. 353. Ce qui signifiait en bon français : « Quand on ne chantera plus ma musique que comme elle est écrite, il n'en restera qu'une caricature. »

Il demanda dix minutes avant de commencer et fit venir tailleurs et dessinateur pour leur demander des explications. On lui répondit que l'on s'était conformé aux usages de la Comédie-Française et qu'on avait voulu respecter davantage l'exactitude des costumes que le rang des chanteurs.

— Vos ouzazes, s'écrie-t-il, et votre exactitoude sont dé zimbéciles, car perchè la bordoure rouze à oun primo ténore et la brodoure noire à oun primo virtuoso, surtout quand il s'appelle Crescentini d'Urbino? Quant à vous, Mossiou Brizzi, fatte mi il piacere de vous déshabiller... » et il prit son costume en lui donnant le sien.

Et c'est ainsi qu'on put voir pendant toute la soirée un Curiace de six pieds de haut, vêtu comme un sergent de robe courte en costume romain, et un petit Horace traînant sur le parquet une immense tunique albanaise (1). »

Si peu sympathiques qu'elles en rendent les protagonistes, de telles anecdotes n'en sont pas moins un symptôme de vitalité d'une forme d'art, et l'on pourrait peut-être, après tout, s'inquiéter pour la santé du théâtre lyrique de les voir désormais réservées aux vedettes de cinéma plutôt qu'aux chanteurs d'opéra. Il en reste heureusement quelques pittoresques spécimens. Les journalistes peuvent s'esbaudir des fantaisies de Mme Callas : elles prolongent parmi nous, pour le bon renom du théâtre lyrique, l'une des plus solides traditions qui firent son éclat (2).



Tant que le chant fut essentiellement monodique, il ne semble pas que l'on ait attaché d'importance particulière à

(1) Paul Franz, *Chanteurs de jadis : Les Sopranistes.* Rev. Intern. de Musique, IX (1950-51), p. 248.

(2) Cf. Horace, *Sat.*, I, 3 :

Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos
Ut nunquam inducant animum cantare rogati,
Injussi nunquam desistant.

« C'est un travers qu'ont tous les chanteurs. Si entre amis on leur demande de chanter, il n'y a rien à faire. Mais quand on ne les en prie pas, il n'y a plus moyen de les arrêter ! »

la dissociation des voix. Aujourd'hui encore, dans un chœur monastique, tous les moines chantent ensemble le même répertoire, qu'ils soient indistinctement ténors ou basses. Les enfants des maîtrises grégoriennes font de même, et l'on n'oubliera pas que les voix de femmes demeurèrent proscrites de l'église jusqu'au XIXe siècle.

La polyphonie mit longtemps elle aussi à prêter attention de manière rationnelle à la tessiture variée des voix (1). Jusqu'au XVe siècle, il ne semble pas que l'on ait mélangé les voix d'hommes et d'enfants dans la musique sacrée, ni même d'hommes et de femmes dans la musique profane. L'organum était chanté au chœur par des chantres en chape, un par partie (2). Le conduit était également exécuté par des solistes, un par partie (fig. 10). A l'époque de Machaut, il en était encore de même, et il est probable que ce fut pour 4 chantres et 2 instruments que fut prévue la fameuse *Messe Notre-Dame.*

Des maîtrises d'enfants étaient déjà constituées au XIVe siècle, mais il semble improbable qu'on les ait affectées à la polyphonie avant le milieu du XVe siècle.

Jusqu'au XVIIIe siècle, au moins, les voix d'enfants de ces maîtrises ne se divisèrent pas. On ne leur confiait que la voix de dessus : toutes les autres étaient réparties entre les voix d'hommes. On voit que la sonorité chorale de la polyphonie du XVIe siècle, entre autres, était assez différente de celle que nous lui attribuons de nos jours. La partie d'alto, notamment, était, comme son nom l'indique (cf. note de la p. 201)

(1) La terminologie ancienne des parties vocales, *tenor*, *contratenor*, *triplum*, *motetus*, etc., se réfère à des particularités de composition, non à une tessiture d'exécutants. C'est au XVIe siècle que l'on vit s'introduire des termes de tessiture : *bassus*, *altus*, *superius*. Le mot *ténor*, refait d'après l'italien (on disait en ancien français la *teneur*) passa alors seulement d'une acception à l'autre. Les termes italiens actuels, *soprano*, *contralto*, etc., s'introduisirent avec l'opéra. On notera que le mot *altus* (d'où *alto*) signifie élevé : c'est donc bien, comme on va le voir, une voix d'homme élevée, et non, comme aujourd'hui, une voix grave de femme ou de garçon. Cf. page suivante.

(2) Au moins pour les parties vocalisées, dites « organales ». Comment était exécutée la « teneur » en longues tenues? Le mot *organum* et la longueur des tenues plaident en faveur de l'orgue (sans doute positif), mais ce n'est qu'une hypothèse, et aucun document n'apporte de certitude.

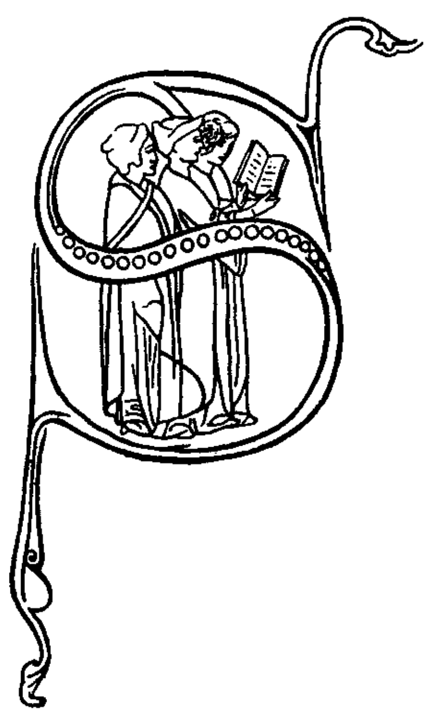


Fig. 10. — *Chanteurs de polyphonie au XIIIe siècle. Conduit* Salvatoris Hodie *de Pérotin.*

une voix d'homme aiguë, et non, comme de nos jours, une voix grave de femme ou d'enfant.

Cette répartition des voix de chœur se répercuta sur les solistes, y compris l'opéra, qui ignora longtemps les voix de femmes graves (1). Celles-ci furent employées pour la première fois, semble-t-il, par Rossini (2). Cependant des « contraltistes » existaient avant lui, mais ils appartenaient à une catégorie de chanteurs très spéciale, qui pendant deux cents ans fit la renommée de la Chapelle Sixtine et régna sur l'opéra.

Quand commença la vogue de ces castrats, presque tous italiens? Il est difficile de répondre avec précision. Il est probable qu'au début, il n'y eut autre chose qu'utilisation judicieuse de cas accidentels. Le premier castrat signalé à la Sixtine fut un certain Hieronymus

(1) Cf. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, 1767, art. *Voix :* « Tous les différents diapasons réunis et mis en ordre forment une étendue générale d'à peu près 3 octaves, qu'on a divisées en 4 parties, dont 3, appelées haute-contre, taille et basse, appartiennent aux voix graves, et la quatrième seulement, qu'on appelle dessus, est assignée aux voix aiguës. » Il a précisé au préalable qu'il appelle voix graves celles des hommes faits, voix aiguës celles des femmes, des eunuques et des enfants, ainsi que celle des hommes en fausset, qu'il définit « le plus désagréable de tous les timbres de la voix humaine ».

(2) P. Franz, art. cit. Toutefois J.-J. Rousseau mentionne comme une singularité le succès éphémère d'un contralto féminin.

Rossinus, en 1562. Mais vers 1570, la chapelle de Bavière que dirigeait Roland de Lassus en comptait déjà six. Puis on prit goût à leur voix, qui alliait au timbre et à la tessiture des voix de garçons les possibilités respiratoires de l'adulte. A la fin du XVII[e] siècle, leur succès devint tel que leur nombre se multiplia d'une manière qui avait cessé d'être accidentelle. On les opérait entre dix et quatorze ans. Puis il leur fallait huit à dix ans d'études avant de se produire. On leur confiait à volonté des rôles de femmes ou d'hommes, sopranistes ou contraltistes : c'est pour le castrat-contraltiste Guadagni que fut écrite par Gluck à Vienne la première version d'*Orphée*. Mais la France n'aimait pas les castrats (1). Quand, en 1774, Gluck refit pour Paris son *Orfeo* de 1762, il dut adapter le rôle pour un ténor normal (Legros). C'est en 1859 que Carvalho, directeur du Théâtre Lyrique, conçut l'idée saugrenue de confier la version contralto du castrat à une cantatrice, l'illustre Pauline Viardot, et de faire ainsi d'Orphée un travesti. Le succès de Mme Viardot dans ce rôle ne fut sans doute pas étranger à l'extension de cette mode bizarre et irritante (2), assez généralisée à la fin du XIX[e] siècle, pour non seulement envahir les partitions de Verdi, de Chabrier ou de Richard Strauss, mais pour que Debussy lui-même prenne quelque temps au sérieux la proposition étrange de confier à une femme le rôle de Pelléas ! (3).

(1) Cf. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, art. *Castrato*. « Ces hommes, qui chantent si bien mais sans chaleur et sans expression, sont, sur le théâtre, les plus maussades des acteurs du monde. Ils perdent leur voix de bonne heure et deviennent d'un embonpoint dégoûtant. Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres comme l'R qu'ils ne peuvent point prononcer du tout. »

(2) On utilisait le travesti, au XVIII[e] siècle, pour quelques rôles de jeunes garçons, par nécessité vocale. Chérubin fut créé, dans la pièce de Mozart, par Mme Bussani, propre femme de Bartolo... Par contre, Yniold fut créé, dans la première distribution de *Pelléas*, par un garçonnet. Il est vrai que dans *les Noces d'Hercule et Hébé* de Gluck, en 1747, Hercule et l'un des Titans étaient chantés par des femmes, et Jupiter par un castrat ! (Prodhomme, *Gluck*, p. 53).

(3) Vallas, *Claude Debussy et son temps*, 2[e] éd., p. 254. Debussy « auditionna » même pour le rôle une cantatrice, Mme Raunay, qui lui chanta *Pelléas* « avec la voix d'un vieux monsieur passionné et un peu enroué », écrit-il à Messager. Ajoutons qu'à Londres, aux représentations en 1898 de

Juste revanche sur les mystères du Moyen Age d'où les femmes étaient exclues, de sorte qu'à la Passion de Mons, en 1501, le rôle de Marie-Madeleine chantant à sa toilette était tenu par... le chanoine Maisnard ! (1).

Les castrats disparurent vers 1830. Le dernier d'entre eux, Velluti, mourut en 1861 à l'âge de quatre-vingts ans après une longue retraite : en 1829, l'Angleterre, qui pourtant l'avait largement pensionné trois ans auparavant, lui avait fait comprendre l'inconvenance de son état par un accueil d'autant plus vertueusement réservé que sa voix était en baisse.



La fin du règne des castrats coïncide à peu près avec la fixation des normes actuelles du chant. Encore faut-il bien préciser que celles-ci ne sont pas seulement récentes dans le temps, elles sont encore limitées à la seule musique de concert ou de théâtre de l'Occident. Un public populaire préfère encore souvent aujourd'hui la voix « naturelle » des chanteurs de variétés à la voix travaillée des chanteurs d'opéra. Pour des Orientaux, cette « pose de voix », avec sa rondeur et son vibrato (2) n'est pas seulement inusitée, elle est encore déplaisante. Bien chanter, c'est chanter avec une voix plate et légèrement gutturale ; divers modes d'émission peuvent être affectés à un style défini, mais aucun ne se rapproche de notre conception de la « voix travaillée ». Quant au vibrato, ils n'y voient pas, comme nous, une façon de colorer le timbre une fois pour toutes ; s'il intervient, c'est sur certaines notes déter-

la pièce de Maeterlinck pour lesquelles Fauré écrivit sa musique de scène, le rôle de Pelléas avait bel et bien été tenu... par Sarah-Bernhardt ! (Mary Garden, *L'envers du décor*, p. 101).

(1) G. Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur*, p. 177. Les « pastorales » basques ont conservé cette tradition.

(2) Si léger qu'il paraisse à l'audition, ce vibrato des chanteurs n'en atteint pas moins, dans les meilleurs cas, près d'un demi-ton d'amplitude en moyenne alors qu'il n'est que de l'ordre du 1/10 de ton chez les violonistes. On peut s'en rendre compte aisément en faisant tourner sur un électrophone à 33 tours un disque de chant enregistré à 78 tours. On entend alors le disque environ une octave plus bas, avec un ralentissement qui permet de distinguer nettement les oscillations de hauteur.

minées — à titre d'agréments liés à un style ou à un répertoire déterminés (1).

De la façon de chanter dans l'Antiquité classique, nous ne savons pas grand-chose ; mais on découvre tous les jours trop de points communs entre la conception orientale de la musique et celle de la Grèce classique pour que l'on ne puisse raisonnablement conclure à une grande similitude dans la manière de concevoir le chant. Les chanteurs grecs devaient sans doute, comme beaucoup d'Orientaux, tendre la gorge pour émettre des sons rauques et aplatis, comme le montre très clairement la figure 11.

Quant au Moyen Age, le peu que nous connaissons nous permet des suppositions analogues. Saint Augustin nous dit sans ambages que ce fut « à la manière orientale » que saint Ambroise apprit aux fidèles de Milan à chanter hymnes et psaumes (2) après que saint Hilaire de Poitiers, à son retour d'Orient, en eut tenté une première adaptation.

Il dut subsister longtemps dans le plain-chant bien des traces des conceptions orientales. Au XIIIe siècle encore, Jérôme de Moravie nous transmet un catalogue des « fleurs harmoniques » auxquelles, nous dit-il, « sont soumises toutes les notes du chant ecclésiastique » (3). Il y est question de trilles, de vibrations, de répercussions ; on y apprend que les Français étaient particulièrement prodigues d'ornements (le clavecin de Couperin serait-il déjà en germe?), que les vocalises obéissaient à des règles de rubato précises et compliquées, et que l'on distinguait les trois registres vocaux de poitrine, de gorge et de tête, échelonnées du grave à l'aigu, ce que disaient déjà dans les mêmes termes les anciens traités hindous (4). Pour nous éclairer, le frère Jérôme commente comme

(1) On sait du reste que, comme la musique grecque, beaucoup de chants orientaux distinguent avec soin entre eux des intervalles à différence minime, ce qu'interdirait le son vibré de nos chanteurs, de telles différences se trouvant noyées dans l'épaisseur matérielle du vibrato inconscient. On connaît enfin, dans ces musiques, l'importance de l'ornementation, dont la « pose de voix » modifie complètement le caractère.

(2) *Confessions*, IX, 7.

(3) Coussemaker, *Scriptores*, I, 91.

(4) Exemple Vishou-Dharmottara, III, 18, ap. Daniélou et Bhatt, *Textes des Purana sur la théorie musicale*, 1959, I, p. 115.

suit : « Nous appelons voix de poitrine celle qui forme les sons dans la poitrine ; voix de gorge celle qui les forme dans la gorge ; enfin nous appelons voix de tête celle qui forme les sons dans la tête. » On retrouve là une méthode d'explication restée très employée dans tous les traités de musique.



Fig. 11. — *Chanteur de la Grèce antique.*

A ces raffinements « orientaux », les peuples occidentaux semblent avoir mêlé de bonne heure une certaine rudesse. En lançant au IV[e] siècle l'anathème contre le chant de ses moines, Pambon nous décrit involontairement celui-ci. Il réclame « une grande contrition et non une voix éclatante », trouvant incompatible avec la première le besoin de faire « retentir sa voix comme celle d'un bœuf ». Jean Diacre compare au bruit d'un char roulant sur un escalier « le grondement des voix profondes et tonitruantes, la grossièreté d'ivrognes du gosier barbare » des Francs chantant le répertoire liturgique. D'où l'on conclut qu'au fameux « âge d'or » grégorien, nos ancêtres devaient crier très fort sans trop se soucier des « délicats touchements » d'ictus...

L'un des plus anciens raffinements de nos chanteurs solistes semble avoir été la voix de tête en fausset. Les moralistes manquent rarement de vitupérer contre les *voces feminecæ* de ces chanteurs d'église dont cependant on ne menace pas encore les attributs physiques. Aelred de Rievault, vers 1150, dans un texte déjà cité, donne libre cours à son indignation : « Tantôt, dit-il, le chanteur s'applique, ô honte, à des hennissements de cheval ; tantôt, abdiquant la vigueur virile, il

monte à des gracilités de voix féminine ; parfois il se tourne et se retourne en une circonvolution affectée. » Rectification faite de la déformation malveillante du sermonnaire, une telle description est précieuse pour se représenter l'art du chant à l'époque romane. On y voit que la recherche de virtuosité vocale n'est pas née, comme on le croit parfois, à la fin de la Renaissance italienne.

C'est cependant celle-ci qui devait lui donner le départ définitif. La préface des *Nuove Musiche* de Caccini nous montre déjà les chanteurs italiens de la grande époque humaniste dotés d'un répertoire considérable de *passaggi* (1), *trilli, gruppi, giri*. On a vu p. 142, comment de l'aveu même de l'auteur s'exécutait une phrase de Monteverdi que nous admirons, sur le papier, pour sa noble simplicité. Vers le milieu du XVIII[e] siècle, l'art du chant allait se diviser en deux courants opposés et d'ailleurs complémentaires : une conception italienne mettant au premier plan la beauté de la voix et une conception française s'attachant principalement à la justesse de la diction.

Le « bel canto » italien était déjà une réalité au milieu du XVII[e] siècle. C'était pourtant un paradoxe, puisque la suprématie italienne avait débuté vers 1600, précisément, par l'invention d'un style de déclamation musicale qui, comme le dit Riemann (2), « évitait consciencieusement toute déformation mélodique » pour mieux « représenter » le mouvement de la parole — d'où son nom de *stile rappresentativo*. L'opéra, gloire de l'Italie, peut se définir à ses débuts comme la jonction de ce style (d'abord conçu en fonction de la réforme du madrigal), avec les spectacles dérivés des intermèdes, pastorales et ballets de cour franco-italiens.

Il n'est pas un manuel qui n'enseigne comme vérité admise que l'opéra doit sa gestation aux doctes conciliabules d'une sorte d'Académie musicale florentine, la *Camerata* du comte Bardi, d'où seraient sortis simultanément en 1600 les deux premiers opéras de l'histoire, les *Euridice* de Peri et Caccini,

(1) On appela ainsi des additions vocalisées, plus ou moins importantes, improvisées par le chanteur et surajoutées par lui au texte écrit.

(2) *Dictionnaire de Musique*, art. Opéra.

illustration des théories émises au sein de la Camerata par Vincent Galilée, père de l'illustre astronome.

Or cette version contient des invraisemblances telles qu'en 1953, un musicologue romain, Nino Pirrotta, s'avisa, pour la première fois depuis le XVIIe siècle, d'aller voir aux sources et de lire dans le texte le fameux mémoire de Vincent Galilée. Ce qui lui permit de découvrir l'une des plus monumentales escroqueries qu'eût jamais enregistrées l'histoire de la musique — et l'on sait qu'il y en eut d'assez remarquables (1). L'aventure mérite d'être racontée avec quelques détails.

La naissance de la tragédie en musique est en vérité l'un des multiples épisodes de la querelle des Anciens et des Modernes qui a rempli trois siècles d'histoire littéraire et artistique. En l'affaire, il faut d'abord se représenter Bardi non comme un esprit avide de réforme, mais au contraire comme un traditionaliste, antimoderniste et champion des Anciens ; et la Camerata non comme une institution musicale, ou même une assemblée régulière, mais comme la réunion occasionnelle dans un salon de beaux esprits humanistes qui discutent de tout, la musique n'étant qu'un aspect accessoire de leurs conversations.

En 1581, le musicien du cénacle, Vincent Galilée, publie l'ouvrage auquel on s'est toujours référé sans le lire, le *Dialogue de la musique ancienne et moderne.* Ce sont essentiellement des discussions philologiques sur l'interprétation des auteurs anciens et des démonstrations mathématiques et acoustiques sur les échelles. Incidemment toutefois il parle du madrigal, qu'il considère comme la forme essentielle de la musique. Il ne veut pas l'abolir, mais le rénover, et pour cela, il préconise la forme monodique, sans prétendre du reste l'inventer, mais comme une idée déjà admise, appuyée sur l'autorité du célèbre théoricien suisse Glarean, et garantie

(1) *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina,* dans « Le manifestazioni culturali dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia », Atena-Roma, 1953. A compléter par *Tragédie et comédie dans la Camerata fiorentina,* dans *Musique et poésie au XVIe siècle,* Paris, C.N.R.S., 1954. Nous en avons présenté dans l'Éducation Musicale de juin 1955, sous le titre *La Camerata florentine et la naissance de l'Opéra* un résumé analytique auquel nous faisons ici de larges emprunts.

par les Anciens. Aucune allusion à la tragédie. C'est tout. A noter que la monodie existait déjà en pratique depuis longtemps, tant en France qu'en Italie, puisqu'on y chantait couramment chansons mesurées ou non, villanelles, villottas, canzonettas ou autres dérivés de la frottola, accompagnés par un ou plusieurs instruments, le plus souvent par un luth.

Peu après, Galilée, pour passer de la théorie à la pratique, publie deux chants monodiques (perdus) avec accompagnement de violes : le *chant d'Ugolin* de Dante, et les *lamentations de Jérémie.* Plus tard, en 1587, il reviendra au madrigal polyphonique, et publiera son 2e livre de madrigaux sous cette forme. Bardi lui-même ne croit pas à la réforme du madrigal (il n'est toujours pas question d'autre chose). Dans son *discours à Caccini,* il en parle comme d'une utopie qui ne pourrait être réalisée que très progressivement, dans un avenir éloigné. Il n'était pas loin de la vérité : les vrais fils spirituels de Galilée, ce seront les trois derniers livres de madrigaux de Monteverdi, trente-cinq ans plus tard.

L'activité de la Camerata de Bardi s'arrête ici. Elle semble d'ailleurs localisée entre 1577 et 1582. Lorsqu'elle cesse, vers cette date, il n'y a jamais été question de spectacle ni de tragédie en musique. Et cependant, en 1581, en France, Balthasar de Beaujoyeux avait déjà fait représenter *Le Ballet Comique de la Reine* où, hormis le récitatif, figuraient déjà tous les éléments du futur opéra.

En 1587, changement de prince à Florence. Le nouveau seigneur est un adversaire politique de Bardi. Celui-ci perd toute influence, disparaît de l'actualité et devra finalement s'exiler à Rome, en 1592. Mais entre-temps, son ancien secrétaire, le chanteur Caccini, jusque-là obscur, se découvrait une vocation de compositeur et, à l'instar de Galilée, écrivait en 1589 quelques madrigaux monodiques auxquels nul ne prêtait attention. Nous le retrouverons plus tard.

L' « affaire Bardi » est maintenant terminée. Fin du premier acte.

Le second acte nous transporte vers 1590 du camp des Anciens au camp des Modernes. Ceux-ci ne s'intéressent pas au madrigal, comme les précédents, mais à l'art du spectacle.

Leur but n'est pas de retrouver le style des anciens, mais de « suivre le mouvement », et ce qui s'est fait de plus neuf, c'est le divertissement en musique, c'est le ballet de cour français. Comme les précédents, ils se réunissent en cénacle, chez un autre grand seigneur, Jacopo Corsi. Corsi est du parti du prince, il jouit de la faveur dont est maintenant privé Bardi. Les deux seigneurs se détestent, et leur entourage fait de même. Rien de plus faux donc que de représenter le salon Corsi comme celui de Bardi reconstitué. Au reste les familiers n'y sont pas les mêmes. Ce seront ici Cavalieri et Peri. Monteverdi et le Tasse y fréquenteront aussi.

Le premier en date est Cavalieri. C'est un homme d'action, impresario et chorégraphe, non un chanteur comme Caccini. Bien en cour lui aussi, il est dès 1588 nommé surintendant du grand duc. Son modèle, ce sont les ballets de cour français. A leur imitation, il organise chez Corsi en 1590-91 une représentation de *L'Aminta* du Tasse, avec intermèdes musicaux, puis il écrit deux pastorales (perdues), *Il Satiro* et *La Disperazione di Filena.* En 1594, un autre musicien, plus jeune, suit son exemple : c'est Peri, qui sur un texte de Rinuccini écrit lui aussi une pastorale : *Dafne.*

Mais Peri, qui est chanteur, a été l'un des premiers disciples de Caccini. Il s'en souvient, et lorsqu'en 1600 Corsi et Rinuccini lui commandent la musique de *L'Euridice* qui doit être représentée au palais Pitti, et qu'en même temps Cavalieri prépare pour l'Oratoire de S. Philippe Néri sa *Représentation de l'Ame et du Corps,* les deux musiciens tiennent compte des expériences madrigalesques du survivant du cénacle rival. Les deux œuvres de Cavalieri et de Peri sont jumelles, conçues dans le même esprit, dans la même atmosphère, sous les mêmes auspices. Caccini, lui, fidèle à Bardi déchu, est tenu à l'écart. Et, presque simultanément, le premier oratorio et le premier opéra voient le jour... dix-huit ans après la disparition de la « Camerata » de Bardi !

Fin du deuxième acte. Voici le troisième et dernier. Nous retournons, sinon chez Bardi, qui est loin, du moins chez son fidèle Caccini. Le succès de *L'Euridice* de Peri l'a ulcéré. Il se considère comme l'inventeur du « stile rappresentativo »

et bien qu'il n'ait rien donné au théâtre, il s'estime spolié. Pour faire valoir son droit, il reprend le poème de l'*Euridice* de Rinuccini qu'a traité Peri, et, en hâte, il le met à son tour en musique. Puis, fébrilement, il reprend ses quelques madrigaux monodiques de 1589, en compose d'autres, et publie le tout sous le titre revendicatif de *Nuove Musiche*. Aidé de Bardi fils, il va partout répétant que la nouvelle formule d'opéra qui remporte de tels triomphes est née dans les salons de Bardi... si bien qu'on l'a cru jusqu'à nos jours.

Quelque trente ans après l'invention du *stile rappresentativo*, Monteverdi mettait au point à son tour un nouveau style de récitatif, qu'il dénommait le « style agité », *stilo concitato*, déclamation non mesurée et non notée, ardente et contenue, sur une seule note écrite, dont la célèbre *Lettera amorosa* du VII[e] livre des Madrigaux constitue l'exemple le plus admirable (1).

Ainsi, pour les Italiens de l'époque héroïque de l'opéra, « la musique consiste d'abord dans le langage et le rythme, et seulement ensuite dans la sonorité » (2). L'avènement de l'opéra napolitain, dont Alexandre Scarlatti devait être le principal artisan, allait renverser complètement les rôles. Le récit, musicalement sacrifié, devenait simple artifice de liaison entre les airs, les paroles simple prétexte à mélodies interchangeables ; les *passaggi*, que Caccini cultivait, mais dont il réprouvait l'abus (3), passèrent au premier plan. Des professeurs célèbres mettaient au point des exercices savamment dosés pour développer la voix et en étendre le registre. On raconte que Porpora, ayant pris en mains en 1719 l'éducation vocale du célèbre castrat Caffarelli — de son vrai nom Gaetano Majorano — le fit travailler pendant cinq ans sans lui permettre de chanter autre chose que quelques exercices qui tenaient sur une seule feuille de papier. Après quoi il

(1) On en écoutera la belle interprétation que donne Yvon le March'adour sur disque 17 cm BAM LD 043, ou mieux encore, si on en a la possibilité, sur l'ancien disque 78 tours, de la même marque, supérieur à sa réédition en 33 tours.

(2) Caccini, préface des *Nuove Musiche*, trad. L. La Laurencie, *Le goût musical en France*, p. 121.

(3) Cf. La Laurencie, *ibid.*

lui aurait dit : « Va, mon fils, je n'ai plus rien à t'apprendre. Tu es le premier chanteur du monde » (1).

Le « bel canto » devint ainsi un véritable culte de la voix pour elle-même, indépendamment de tout contenu musical ou de tout rapport entre le chant et les paroles. Reynaldo Hahn en définit ainsi les canons : « Le bel canto, dit-il, ne se préoccupait pas, en premier lieu, de l'interprétation spirituelle des œuvres, mais de donner à la voix, au phrasé mélodique, à la légèreté, à l'agilité, une perfection absolue ; au son une variété infinie, à la prononciation une pureté irréprochable ; en un mot d'obtenir de l'appareil vocal, indépendamment des autres facteurs d'émotion, tout ce qu'on en pouvait tirer au point de vue de la sonorité et de la réalisation purement matérielle. On estimait que le plaisir causé par une belle voix bien disciplinée suffisait, ou plutôt était la principale condition pour servir utilement la musique et pour émouvoir » (2).

Dès le milieu du XVIIIe siècle, cette conception commençait à se déformer, et à devenir la recherche de l'acrobatie vocale. On connaît les fameux « contre-fa » pour lesquels Mozart écrivait le rôle de la Reine de la Nuit. Ils devinrent bientôt l'idéal exclusif de toute une génération. Berlioz s'en gausse dans un chapitre qu'il intitule expressivement « L'École du petit chien ». « Ces fa aigus, dit-il, aussi agréables que le cri d'un petit chien auquel on écrase la patte » (3). Malgré ces excès — ou peut-être grâce à eux — le chant italien, qui avait renoncé délibérément à se confondre avec la musique, connut à travers tout le XIXe siècle une vogue extraordinaire, et les noms des grands chanteurs d'alors demeurent encore auréolés d'une légende quasi mystique (4).

(1) FÉTIS, *Biographie Universelle des musiciens*, art. *Majorano*. Ces fameux exercices de Porpora ont été conservés, jalousement inédits, par plusieurs générations de maîtres de chant. Joseph Noyon, maître de chapelle à Saint-Honoré d'Eylau, m'en a montré une copie, qu'il avait dû s'engager, pour l'obtenir, à ne jamais publier.

(2) *Du chant*, p. 138.

(3) *A travers chants*, p. 109 et dernier chapitre.

(4) On pourrait longtemps épiloguer sur les perspectives d'un théâtre lyrique où, dès que l'on aborde la musique moderne, certains critiques sem-

Bien différente fut, au moins jusqu'à la Révolution, la conception française. Le chant pour le chant était insupportable aux Français. Ce qu'ils cherchaient avant tout, c'était l'intelligence et l'expression de la diction. « Le chant véritable, écrit en 1760 Béthisy de Mézières, n'est qu'une confirmation du sens des mots. » Michel de Pures, en 1668, « aymerait tout autant un acteur qui bégaye sur le théâtre, ou un boiteux qui capriole » qu'un chanteur qui « mange les paroles, ou ne fait pas entendre ce qu'il chante ». D'où l'énorme importance que tient le récitatif dans tous les écrits français sur l'opéra. Bérard consacre en 1755 plusieurs pages à la façon de faire sonner les consonnes, en les doublant au besoin selon le sens du texte, tantôt de manière « douce et claire », tantôt avec « dureté et obscurité », et ce « dans tous les endroits marqués au coin de la passion ». Pas un mot en revanche avant le milieu du XVIIIe siècle sur ce qu'on appelle aujourd'hui la « technique vocale ».

Ce ne fut qu'en 1741 qu'un savant français, Ferrein, découvrit les cordes vocales et expliqua la nature de la phonation (1). En 1767 (2), Rousseau en était encore à reproduire, d'après la vieille théorie de Dodard, l'article de l'Encyclopédie selon lequel « la voix, soit du chant, soit de la parole, vient tout entière de la glotte pour le son, et pour le ton ; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx ; elle ne fait point partie de la voix, mais elle en affecte la totalité ». Dans son *Code de Musique pratique*, en 1760, Rameau est le premier, en France du moins, à parler non seulement de la déclamation musicale, mais encore du

blent considérer tout vestige de chant comme une « concession » ou une « impureté ». Livrons à leur réflexion cette phrase ingénue d'un élève, qui, après avoir lu des ouvrages de leurs semblables, résuma comme suit ce qu'il en avait retenu : « Au XIXe siècle, le chant connaissait un grand développement dans l'opéra. Pour remédier à cette décadence..., etc. ». Les maladresses des élèves sont parfois la plus sûre critique des sottises de professionnels.

(1) Son mémoire, intitulé *De la formation de la voix de l'homme*, publié dans « l'Histoire de l'Académie Royale des Sciences », fut l'objet de vives controverses. Le mot « cordes vocales » prête du reste à confusion. Une chanteuse ne se plaignait-elle pas un jour d'avoir « *toutes* les cordes vocales fatiguées? »

(2) *Dictionnaire de Musique*, art. *Voix*.

travail vocal proprement dit. Encore n'est-il pas question de pose de voix, mais surtout de souplesse, avec l'aide des exercices en sons filés de diverses nuances.

Le Conservatoire de Cherubini ne pouvait manquer, après la tourmente révolutionnaire, de développer en France le « chant italien », et n'y manqua pas. Il y eut beaucoup de grands chanteurs au siècle dernier, italiens ou français ; mais la différence des styles s'aplanit au détriment de la tradition française du texte, assez compromise désormais sur la scène (1) et qui semble aujourd'hui se reporter de préférence sur un autre domaine, celui de la mélodie (2).

On peut légitimement supposer que la « pose de voix » actuelle ne naquit qu'à l'extrême fin du XVIIIe siècle, et que nos aïeux eussent admiré sans doute les progrès qu'elle a fait réaliser dans le timbre et l'étendue ; mais aussi qu'ils eussent trouvé que c'était les payer trop cher que de rendre dans ce but le texte incompréhensible, ou tout au moins d'abandonner ce minutieux travail du texte que l'art du chanteur lyrique a en commun avec celui du comédien ou du tragédien.

L'un des plus singuliers témoignages de cette coupable indifférence envers le texte est la doctrine de la « compensation », consistant à modifier la sonorité de certaines voyelles non pas en fonction de leur prononciation dans une langue correctement parlée, mais en raison de la tessiture, pour rétablir l'égalité de timbre que la prononciation correcte risquerait de compromettre. Comment s'étonner, avec une

(1) Avec des exceptions cependant dont chacun peut aujourd'hui citer de prestigieux exemples. Il n'en reste pas moins qu'ils demeurent des réussites individuelles. Qu'on relise, dans le chapitre déjà cité de *A travers chants* l'analyse détaillée par Berlioz de l'interprétation que Pauline Viardot donnait en 1859 de l'air d'Orphée. C'est une « explication de textes » qu'on ne renierait pas en un cours de première supérieure.

(2) Je songe à Claire Croiza jadis, à Noémie Pérugia ou à Pierre Bernac aujourd'hui. On pourrait ajouter « dans le chant choral ». J'ai pris jadis sur ce point d'admirables leçons avec le fondateur de l'Alauda, Gustave Daumas, pédagogue renommé, mais musicien amateur — leçons dont je n'ai jamais trouvé l'équivalent auprès de mes maîtres « professionnels », et dont j'ai eu la surprise de retrouver la théorie beaucoup plus tard, dans les traités de chant français du XVIIIe siècle.

telle doctrine, que tant de chanteurs, et surtout de chanteuses, soient à la scène rigoureusement inintelligibles?

Nos ancêtres eussent sans doute trouvé cette théorie tout aussi monstrueuse que chanter le récitatif au lieu de le « jouer ». La tradition du récitatif, perdue en France, s'est d'ailleurs conservée en Italie et à Vienne. La langue française en avait jadis l'équivalent (1).

Le dictionnaire de musique de Rousseau définit le chanteur non à la lettre C mais à la lettre A, au mot « acteur ».

C'est peut-être l'une des nombreuses réponses à donner à ceux qui cherchent des remèdes à la désaffection dont souffre le théâtre lyrique en 1959?

(1) On sait que Lully écrivait ses récitatifs en s'inspirant de la déclamation de la Champmeslé. La Champmeslé, et pour cause, n'ayant pas laissé de disques, on peut s'amuser, par simple corollaire, à reconstituer sa déclamation à partir des récits de Lully. Le résultat est extrêmement curieux et nous montre combien chaque vers, dans la diction classique, était disséqué, analysé, largement modulé, sans toujours craindre l'emphase d'ailleurs. Et cela nous donne la clef de toutes les querelles qui ont agité le XVIIe et le XVIIIe siècle, autour du récitatif de l'opéra — en même temps que cela nous dicte la manière de l'interpréter de nos jours. Nous y reviendrons.

22

LES CORNES DE PAGANINI
OU LE VIRTUOSE

— Signor, je suis un virtuose.
— Je n'ai rien à donner.
— Ce n'est pas ce que je demande. Mais comme je me mêle un peu de musique et de danse...

Ce dialogue de Molière, dans le Sicilien, marque selon les dictionnaires étymologiques l'apparition du mot « virtuose » dans la langue française en 1664. « Homme d'un mérite exceptionnel », ajoutent-ils, avec référence à Mme de Sévigné et à l'italien *virtuoso*. Que de là « virtuosité » soit passé à peu près au sens de capacité à jouer de la musique avec des records de vitesse jette un jour assez curieux sur les critères du goût musical de nos ancêtres (1).

Si le mot ne date que du XVIIe siècle, le personnage du virtuose, tel que le fixe la comédie des mœurs sur quelques exemples célèbres (2), est aussi vieux que celui du chanteur.

On en voit des exemples dès l'histoire des Pharaons (3). Admis à l'honneur envié de fréquenter les princes et de capter leur attention, flattés par les compliments et les applaudissements, il était inévitable que flûtistes comme chanteurs perdissent quelque peu de vue leur rôle d' « interprètes »

(1) Je songe à l'anecdote de l'élève à qui son professeur reprochait de jouer tel morceau trop vite. « Mais puisque je peux? » répliqua-t-il, surpris...

(2) Exemples qu'on a tort de généraliser. Il est aussi des virtuoses, et des plus grands, qui sont dans la vie courante d'une simplicité exemplaire.

(3) Voir ci-dessus, pp. 113 et 195.

sacrés — interprète du dieu, et non du compositeur, rappelons-le, — et s'attribuassent des mérites assez propres à leur tourner la tête. Phèdre rapporte qu'un *princeps tibicen*, c'est-à-dire un premier joueur de tibia (1), remontant sur la scène après une longue retraite, entendit le chœur chanter « Réjouis-toi, Rome, ton prince est sauf ». Persuadé que ces paroles ne pouvaient concerner que lui, il salue, envoie des baisers (2) et, détrompé à grand-peine, entre en fureur et quitte la scène sous les quolibets en jetant ses souliers à la tête du public (3).

Toutefois, entre l'Antiquité et le XIXe siècle, de tels exemples sont rares. C'est que, comme on l'a déjà vu, le concert, avec son atmosphère artificielle, et surtout le concert de soliste, dédié à la gloire de l'exécutant, n'existait pratiquement pas. Les instrumentistes, lorsqu'ils n'étaient pas de modestes artisans de théâtre ou de chapelle, étaient presque tous, et avant tout, des compositeurs, et c'était comme tels qu'ils affrontaient le public. Les plus célèbres se faisaient entendre principalement dans les salons, et les amateurs les soumettaient de temps à autre à de singulières épreuves, où ils acceptaient volontiers de jouer leur réputation. C'est ainsi que Haendel l'emportait sur l'orgue, et Scarlatti sur le clavecin. En 1717, une joute du même ordre fut organisée entre J.-S. Bach et Louis Marchand par le maître de concerts de Dresde, Volumier. Au jour dit, Bach était là, dans le salon d'un ministre, choisi comme lieu du tournoi. Marchand, lui, peu soucieux d'affronter le géant, avait pris le matin même la poste extraordinaire pour quitter la ville.

Le « récital » de virtuose n'a guère plus de cent ans d'âge. Liszt fut, semble-t-il, le premier à oser se présenter sur une estrade de concerts avec la prétention de remplir la soirée à lui seul, et cette initiative, baptisée d'abord « concerto-solo »

(1) Équivalent de l'aulos grec. On traduit souvent « flûte », ce qui est un énorme contresens : *aulos* et *tibia* sont des instruments à anche.

(2) La même mésaventure est arrivée à Varsovie, il y a quelques années, à une pianiste célèbre qui entra dans une salle en même temps que la reine Élisabeth de Belgique et mit très longtemps à comprendre que les ovations ne lui étaient pas destinées.

(3) *Phèdre*, V, 7.

ou « mono-concert », fut jugée extravagante par *La France musicale* du 21 avril 1844, qui prophétise en ces termes : « Nous ne croyons pas qu'il se trouve beaucoup de pianistes disposés à lui disputer l'invention des mono-concerts. Il faut avoir l'audace d'un Liszt pour tenter chose pareille, et son immense talent pour y réussir » (1).

Il faut dire que la manière habituelle dont étaient conçus les concerts semblait justifier cette vaticination. Hors les « académies » consacrées à un compositeur, les concerts furent longtemps des réunions plus ou moins mondaines dont l'affiche tenait du cirque ou de la séance récréative de nos pensionnats. La manière dont Léopold Mozart rédigeait les prospectus annonçant l'exhibition à Francfort, le 30 août 1763, de ses deux jeunes prodiges, paraît aujourd'hui ahurissante, sinon inconvenante. On n'annoncerait pas autrement les tours d'un singe savant :

« Oui, écrivait le père-barnum, et c'est cette admiration universelle, jointe au désir exprès de plusieurs grands connaisseurs et amateurs de notre ville, qui est cause que, aujourd'hui mardi 30 août, à six heures du soir, dans la salle Scharf, Montagne Notre-Dame, aura lieu un dernier concert, mais cette fois irrévocablement le dernier. Dans ce concert paraîtront la petite fille, qui est dans sa douzième année, et le petit garçon qui est dans sa septième. Non seulement tous deux joueront des concertos sur le clavecin ou le piano — et la petite fille même, jouera les morceaux les plus difficiles des plus grands maîtres : mais en outre le petit garçon exécutera un concerto sur le violon ; il accompagnera au piano les symphonies ; on couvrira d'un drap le clavier (ou la « tastature ») du piano, et par-dessus ce drap l'enfant jouera aussi parfaitement que s'il avait les touches devant les yeux, il reconnaîtra aussi, sans la moindre erreur, à distance, tous les sons que l'on produira, seuls ou en accords, sur un piano, ou sur tout autre instrument imaginable, y compris des cloches, des verres, des boîtes à musique, etc. Enfin, il improvisera librement, (aussi longtemps qu'on voudra l'entendre, et dans tous les tons qu'on lui proposera même les plus difficiles), non seulement sur le piano, mais encore sur un orgue, afin de montrer qu'il comprend aussi la manière de jouer de l'orgue, qui est tout à fait différente de la manière de

(1) Cité par L. Vallas, *La véritable histoire de César Franck*, p. 45.

jouer du piano. Le prix d'entrée sera d'un petit thaler par personne. On peut se procurer des billets à *L'Auberge du Lion d'Or* » (1).

C'est encore dans le même esprit que sera annoncé à Londres, le lundi 21 juin 1824, le concert à bénéfice de « *Master Liszt, aged twelve years, a Native of Hungary* ». Mr. Liszt, tambourine l'affiche en grosses lettres, exécutera sur le nouveau grand piano-forte breveté de Sébastien Érard un concerto de Hummel, de nouvelles variations de Winkler et jouera hors programme sur un thème que Mr. Liszt demandera à toute personne de l'aimable compagnie de lui indiquer. Après quoi l'affiche, en plus petits caractères, passe à l'annonce normale du programme (2).

Dix-sept ans plus tard, M. Nicolas-Joseph Franck, de Liège, sera bien près, si l'on en croit Léon Vallas, de compromettre la carrière commençante de son fils César-Auguste par la lourdeur avec laquelle il tentera de surenchérir sur ces « procédés maladroits de commis-voyageur » (3).

Nous avons fait allusion à ces « programmes variés, panachés, sans ordre et sans art », qui étaient presque la règle au siècle dernier, et qui permettaient « de présenter les pièces les plus diverses et de faire défiler plusieurs interprètes, voix et instruments ». Le programme organisé salle Pleyel par « M. Frédéric Chopin, de Varsovie », le 26 février 1832, pour se faire connaître au public parisien, est significatif. Après un quintette de Beethoven, où il ne participait pas, et un duo de chant, parut enfin le jeune maître qui joua son Concerto en fa mineur (nulle mention de l'orchestre dans le programme). Mlle Tomeoni chanta un air, puis Chopin réapparut, cette fois flanqué de cinq autres pianistes, auteur compris, pour jouer *La Grande Polonaise* de Kalkbrenner

(1) SAINT-FOIX et WYZEWA, *Mozart*, I, p. 32.
(2) Affiche conservée dans la collection Érard.
(3) VALLAS, *op. cit.*, p. 52.

avec introduction et marche pour six pianos. « Il y avait un très grand piano, écrivait Chopin quelques jours plus tard, celui de Kalkbrenner, et un tout petit, le mien. » Puis Mlle Isambert vint faire un numéro de chant ; il y eut ensuite un solo de hautbois, et pour finir, Chopin revint jouer ses variations sur *La ci darem da mano.*

Le « clou » de ces concerts abracadabrants est peut-être le programme reproduit page suivante, l'un de ceux auxquels, très régulièrement, participa César Franck de 1845 à 1863 à l'Institut musical d'Orléans (1). *L'Histoire d'un sou* et *La Fille de ma portière* y alternent avec une fantaisie de violon sur les motifs de *La Favorite* et avec *L'Ouverture de Guillaume Tell* *.

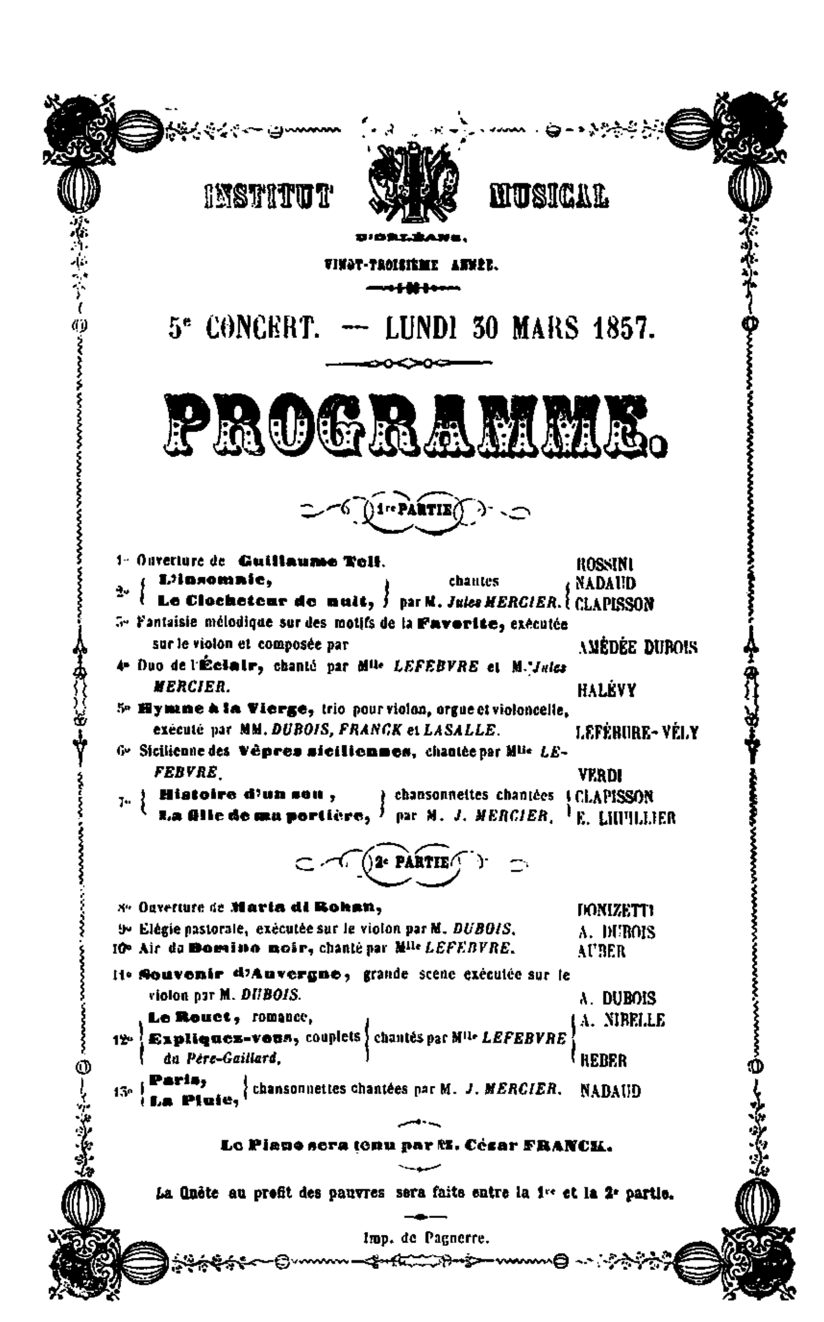
Pour apprécier comme il convient ces concerts si différents des nôtres — nous ne le regrettons certes pas — il importe de ne pas négliger deux remarques importantes.

La première est que la plupart de nos instruments actuels n'ont trouvé que très récemment la forme et le timbre que nous leur connaissons ; la seconde, que même sur des instruments identiques, la technique a fait depuis cent ans de tels progrès qu'un Paganini passa pour inspiré du démon en réalisant des acrobaties aujourd'hui familières à tout premier prix du Conservatoire.

Prenons par exemple le cas du piano. Il ne suffit pas de dire que cet instrument a remplacé le clavecin au cours du XVIII[e] siècle, pour s'imaginer que l'on est passé brusquement d'un monde sonore à un autre. Sans doute les premiers pianos à marteaux de Cristofori remontent-ils à 1711 et le célèbre facteur d'orgues Silbermann put-il présenter à J.-S. Bach ses premiers « piano-forte », d'ailleurs reçus avec réticence par le maître. Mais le principe de la mécanique actuelle, dite

(1) Cf. René BERTHELOT, *Une page ignorée de la vie de Franck,* Revue Internationale de Musique, n° 10, 1951. Les documents retrouvés par Berthelot ont été utilisés par Vallas sans indication de source dans sa *Véritable histoire de César Franck,* 1955.

* Il y avait un petit orchestre d'amateurs dont le chef fut un moment Blangin, l'ancien amant de Pauline Bonaparte. Ni le «petit orchestre» ni le chef ne sont mentionnés au programme.



INSTITUT MUSICAL

D'ORLÉANS.

VINGT-TROISIÈME ANNÉE.

5e CONCERT. — LUNDI 30 MARS 1857.

PROGRAMME.

1re PARTIE

1° Ouverture de **Guillaume Tell**. — ROSSINI

2° **L'Insomnie**, / **Le Clocheteur de nuit**, chantés par M. *Jules MERCIER*. — NADAUD / CLAPISSON

3° Fantaisie mélodique sur des motifs de la **Favorite**, exécutée sur le violon et composée par — AMÉDÉE DUBOIS

4° Duo de l'**Éclair**, chanté par Mlle *LEFEBVRE* et M. *Jules MERCIER*. — HALÉVY

5° **Hymne à la Vierge**, trio pour violon, orgue et violoncelle, exécuté par MM. *DUBOIS, FRANCK* et *LASALLE*. — LEFÉBURE-VÉLY

6° Sicilienne des **Vêpres siciliennes**, chantée par Mlle *LEFEBVRE*. — VERDI

7° **Histoire d'un sou**, / **La fille de ma portière**, chansonnettes chantées par M. *J. MERCIER*. — CLAPISSON / E. LHUILLIER

2e PARTIE

8° Ouverture de **Maria di Rohan**, — DONIZETTI

9° Élégie pastorale, exécutée sur le violon par M. *DUBOIS*. — A. DUBOIS

10° Air du **Domino noir**, chanté par Mlle *LEFEBVRE*. — AUBER

11° **Souvenir d'Auvergne**, grande scène exécutée sur le violon par M. *DUBOIS*. — A. DUBOIS

12° **Le Rouet**, romance, / **Expliquez-vous**, couplets du *Père-Gaillard*, chantés par Mlle *LEFEBVRE* — A. NIBELLE / REBER

13° **Paris**, / **La Pluie**, chansonnettes chantées par M. *J. MERCIER*. — NADAUD

Le Piano sera tenu par M. César FRANCK.

La Quête au profit des pauvres sera faite entre la 1re et la 2e partie.

Imp. de Pagnerre.

Fig. 12. — *Programme d'un concert de César Franck à Orléans.*

« à double échappement » ne fut mis au point, par Sébastien Érard, qu'en 1823 ; or la sonate op. 111 de Beethoven date de 1822. On sait bien que les pianos que connut Mozart étaient du type « piano carré », au timbre aigrelet et casserolant, dont nous trouvons encore parfois des spécimens dans les greniers de nos grands-parents. Mais on a peine à réaliser que c'est au clavier d'un de ces instruments désuets que Liszt est encore représenté dans une gravure de 1824, alors que, déjà ovationné à Paris, il entreprenait à Londres des tournées de concerts non moins triomphales (pl. XIII) ; que le piano du prince Radziwill sur lequel Chopin composa son concerto en fa mineur était encore muni de genouillères au lieu de pédales (1) et qu'à la veille de la Révolution, tout comme le jeune Beethoven, Grétry composait ses opéras-comiques sur le petit clavier, minuscule et confidentiel, d'un clavicorde de table.

Au reste, les « instruments anciens » eux-mêmes se sont souvent maintenus très au delà de l'apparition de leurs successeurs. Bach emploie encore le luth et la viole de gambe dans des œuvres aussi importantes que ses Passions. La famille des violons ne se présente pas dans l'histoire comme un perfectionnement de celle des violes, mais comme un concurrent étranger, qui vécut près de deux siècles à ses côtés en essayant de la supplanter, et n'y parvint qu'après des luttes opiniâtres : en France surtout, le violon (2), instrument de danse, avait aussi mauvaise réputation chez les musiciens que de nos jours l'accordéon. Ce fut du reste un ancien danseur, Jean-Marie Leclair, mort assassiné dans son jardin en 1764, qui lui donna véritablement ses lettres de noblesse, comme soliste du moins, dans la littérature musicale française.

En 1740, quatre ans après la mort de Stradivarius, la famille des violes avait encore des défenseurs assez ardents pour qu'un amateur de ces instruments, Hubert Le Blanc,

(1) Ce piano, conservé à Poznan, est reproduit en hors texte dans le premier volume de la *Correspondance de Chopin*, éd. Sydow-Chainaye, planche VII.

(2) Entendre par ce mot la famille complète, jusqu'à la contrebasse. La « bande des violons du Roy » était en réalité un quintette à cordes.

docteur en droit, pût écrire et publier à Amsterdam un violent pamphlet intitulé *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel.* Fétis, grand amateur d'anecdotes savoureuses, même si elles ne sont pas toujours rigoureusement authentiques, raconte que son excitation pour la sauvegarde de son cher instrument était telle que lorsqu'il apprit l'acceptation de son manuscrit par l'éditeur Pierre Martin, « il en fut si transporté de joie qu'il partit pour la Hollande en l'état où il se trouvait quand la nouvelle lui parvint, c'est-à-dire en robe de chambre, en pantoufles et en bonnet de nuit ».

Les instruments à vent ne sont eux aussi ce que nous connaissons que depuis peu. Jusqu'au XVIIe siècle, on ne pouvait aborder sur la flûte, qu'elle fût droite ou traversière, que les notes permises par l'écartement des trous, à raison d'un par doigt au maximum ; pour les altérations, on utilisait, comme le font les enfants sur le flûtiau scolaire, les « doigtés fourchus », incommodes et de justesse approximative. L'invention de la clef, permettant de reporter une perforation au delà de l'extension réelle de main, se borna d'abord à l'ambition de reculer le dernier trou, celui du petit doigt. Il fallut attendre le célèbre flûtiste de Frédéric II, Quantz, pour qu'on essayât une seconde clef, et Théobald Böhm, mort en 1881, pour qu'on s'avisât que la généralisation de ces clefs pouvait permettre de dissocier la perce des trous et la position des doigts, donc de rationaliser l'une grâce à une disposition judicieuse de l'autre. Il est encore des flûtistes qui ont connu la vieille flûte d'ébène à gros trous qu'enseignait toujours vers 1860 au Conservatoire le célèbre Tulou. Tous les autres « bois » ont une histoire similaire.

La harpe, connue depuis l'Antiquité, attendit le XVIIIe siècle pour se libérer de sa limitation à une note par corde : pour lui permettre soit un relatif chromatisme soit d'aborder un autre ton que celui prévu une fois pour toutes, on essaya d'abord de multiplier le nombre des cordes (ainsi dans l'*Orfeo* de Monteverdi, 1607). L'idée de modifier l'accord d'une corde par un crochet remonte, dit-on, à un facteur tyrolien demeuré inconnu, et celle de commander la manœuvre du crochet par une pédale, avec transmission au moyen d'une tige dissi-

mulée dans le corps de l'instrument, au facteur Hochbrucker en 1720. Avant la « fourchette » actuelle, on pratiqua longtemps l'incommode « sabot », qui faisait « friser » les cordes. On ne put encore, à travers tout le XVIIIe siècle, pratiquer que les dièses, et il fallut attendre l'application par Sébastien Erard en 1801 du double mouvement de pédale inventé par Cousineau en 1782 pour que les harpistes pussent enfin jouer dans tous les tons. Il est curieux d'observer que les travaux d'Érard restèrent basés sur l'ancienne gamme à tempérament inégal : il s'applique à démontrer, pour se défendre contre les attaques de son rival Naderman, qu'avec son système un do dièse ne se confond pas avec un ré bémol, alors que toute la technique de l'instrument, adapté depuis au tempérament égal, est au contraire basée aujourd'hui sur l'identité absolue des deux notes.

La transformation des « cuivres » est plus frappante encore. Toute la technique actuelle — trombone excepté — est basée sur l'emploi des pistons, qui, modifiant la longueur du tube parcouru par le souffle, permet à peu près toutes les combinaisons dont on a besoin. Or les pistons n'ont été inventés, par l'Anglais Clagget, qu'en 1790, mis au point qu'en 1813 par le Silésien Blühmel, et portés à leur nombre actuel de trois qu'en 1830 par Muller de Mayence et Sattler de Leipzig. Naturellement, il fallut un bon demi-siècle pour que l'invention se répandît, et au milieu du siècle dernier, à moins qu'on n'essayât des monstres expérimentaux comme les instruments à trous ou les cors à plusieurs embouchures, on devait encore souvent, pour chaque ton différent (le nombre de notes étant limité dans chacun) changer d'instrument (pour les trompettes) ou de tubulure (pour les cors). Pour faciliter la lecture par les instrumentistes, dont les mouvements de lèvres restaient les mêmes quel que fût le ton de l'instrument, on transposait uniformément les parties de manière que la fondamentale du tube s'appelât toujours *do*. C'était illogique, mais commode pour eux, bien que cela transformât parfois la lecture des partitions en un véritable rébus.

Ce qui est cocasse, c'est que, une fois les pistons généralisés et le « ton » des instruments devenu inchangeable, on ne s'aperçut pas que cette convention ne servait plus à rien

et on l'a pieusement conservée jusqu'à nos jours (1). La trompette, heureusement, eut la bonne idée de se fixer en ut, mais le cor ayant choisi la norme du tube à fondamentale *fa*, on continue à écrire pour lui un ut grave de clef de sol pour lui faire jouer un fa médian de clef de fa...

Comme on se sert encore souvent de parties imprimées dans les anciens tons, ré ou mi bémol par exemple, le dialogue entre un chef d'orchestre et un corniste est souvent un véritable sketch digne de Médrano ou d'une maison de fous. Je me suis amusé un jour, à en rédiger un, rigoureusement vraisemblable, et à peine caricaturé (2) :

— Il y a une faute, dit le chef au corniste : vous devez jouer un *do dièse* et non un *do naturel.* Pour vous, un *sol dièse* au lieu d'un *sol naturel.* — Pardon, Monsieur, répond le corniste. Ma partie est en *mi bémol :* j'ai donc un *la.* — Parfait, rétorque le chef. En ce cas, mettez un *si bémol.* — Rien de plus simple, conclut le corniste. Au lieu du *la* écrit en *mi bémol* que, lisant en *ré*, j'épelais *sol* pour en faire un *do* en jouant en *fa*, je mettrai un *si bémol* que je lirai *la bémol*, de façon à entendre un *ré bémol* enharmonique du *do dièse*, et le *la bémol* que je lirai en voyant écrit *si bémol* correspondra tout naturellement au *sol dièse* que je dois lire pour obtenir le *do dièse* que vous me demandez...

Mais l'écriture n'est pas seule en cause. Avant les pistons, non seulement la justesse et une certaine vélocité étaient impossibles, mais encore les compositeurs devaient choisir avec soin les notes à écrire en fonction du ton choisi au préalable, et s'abstenir de toute vélocité dangereuse. C'est pourquoi les trompettes, chez Beethoven encore, se bornent si souvent, comme les timbales, à d'insipides soulignements de

(1) Il en est de même pour certains « bois » ; clarinette ou cor anglais par exemple. Pour ce dernier, la raison d'être subsiste, puisque le même instrumentiste passe souvent du hautbois en ut au cor anglais en fa, avec les mêmes doigtés. Pour la clarinette, uniformisée en si bémol, la stupidité est la même que pour le cor.

(2) J'emprunte ce dialogue, en m'en excusant, à ma plaquette *Les Notations Nouvelles*, Leduc 1950, p. 15, dans laquelle je relève les multiples inconséquences de la notation usuelle et les solutions proposées pour y remédier, depuis fort longtemps et par les auteurs les plus divers.

tonique et de dominante. S'il voulait en sortir, le compositeur courait de graves dangers.

Un exemple typique figure au début du final de la *IX*e *Symphonie*. Pour confier aux cuivres le fulgurant déchirement qui inaugure son presto, Beethoven a dû combiner laborieusement 2 cors en si bémol et 2 trompettes en ré (ces dernières changeant d'instrument depuis l'adagio), et le génial crépitement de croches ininterrompues se voit bizarrement morcelé, avec des silences musicalement incompréhensibles à chacun d'eux, pour que leur réunion reconstitue à peu près — et encore imparfaitement — le mouvement d'ensemble que font en même temps les bois. La plupart des chefs d'orchestre ont aujourd'hui l'intelligence de rétablir la ligne complète : nos trompettistes désormais bien « pistonnés » l'exécutent sans difficulté. Je signale ce petit fait aux vertueux champions du purisme si fort en cour : gageons qu'il s'en trouvera bien un pour les rappeler au « respect des textes » et exiger les borborygmes du texte primitif « voulu par l'auteur »...

Le trombone est le seul instrument de l'orchestre moderne qui — sauf peut-être des variations dans le diamètre de la perce — n'ait jamais subi de modifications depuis le Moyen Age : à l'exception, peu importante, de la disparition d'une poignée jadis accrochée au tube coulissant, une « sacqueboute » de la Guerre de Cent ans (1) ne diffère en rien des trombones de l'Opéra.

Sans remonter si haut, les violons (et leur famille) sont avec les trombones les seuls instruments de l'orchestre moderne dont, après quelques brefs tâtonnements, la facture soit demeurée inchangée depuis l'ère classique : nos solistes sont fiers de jouer des instruments signés Stradivarius ou Guarnerius, restés aussi « modernes » depuis le début du XVIIIe siècle que leurs frères nés hier à Mirecourt ou à Angers.

Et pourtant... qu'eût pensé J.-S. Bach, violoniste de la cour de Weimar, si on lui avait donné à jouer les traits du

(1) Ainsi nommée pour l'analogie de sa forme avec un instrument de guerre du même nom, sorte de lance armée d'un fer crochu dont on se servait pour désarçonner les cavaliers, autrement dit « bouter » à bas les « sacquels » ou ennemis, hommes de « sac » et de corde.

Concerto de Szymanowski? Ni sa main droite ni sa main gauche n'eussent pu même en déchiffrer les notes...

Sa main droite d'abord : l'archet moderne, à baguette convexe et à mèche fortement tendue, réglée par une virole de talon, ne date que de François Tourte, mort en 1835. C'est pourquoi il y a dans les sonates de violon de Bach tant d'accords à 3 et 4 notes que nos violonistes les plus habiles ne peuvent plus qu'arpéger maladroitement. L'archet ancien, concave et souple, les écrasait facilement sur plusieurs cordes à la fois (fig. 13). En revanche, la virtuosité et le mordant actuels lui étaient inaccessibles.

Sa main gauche n'eût pas été plus à l'aise. Sans doute Corrette en 1738 mentionne-t-il déjà la septième position (exclusivement pour la chanterelle) et Locatelli, dans son opus III, l'*Arte del Violino*, dès 1733, allait-il jusqu'à la quatorzième, mais c'étaient là des exceptions demeurées théoriques (1). Dans l'usage courant, on dépassait rarement le médium. La touche était plus courte, le chevalet plus plat, la barre plus mince, la mentonnière ignorée — car on tenait l'instrument penché sur la poitrine. Le vibrato était déjà pratiqué au XVIIe siècle (Mersenne le décrit), mais il était considéré comme un artifice d'enjolivement exceptionnel destiné à mettre en relief certains passages ou certaines notes, dans les mouvements lents exclusivement, alors que tout violoniste aujourd'hui le pratique à peu près sans discontinuer. Loin d'être dénigré comme un défaut de maîtrise de soi, le fait d'attaquer une note par en dessous ou de glisser avec le même doigt d'une note à l'autre, comme le font les tziganes, était catalogué encore au XVIIIe siècle comme un « agrément », souvent noté expressément par une multitude de petits signes que les modernes dénaturent en en faisant des « petites notes » aussi nettes que sur un clavier ; au siècle dernier, et encore au début du nôtre, ce genre de glissade qui nous procure aujourd'hui les mêmes jouissances que le tangage d'un bateau après déjeuner était un élément de « charme » fortement admiré chez

(1) Sur tous ces points, voir les ouvrages de L. de La Laurencie, M. Pincherle, D. Boyden et la thèse de A. Wirsta, *les Écoles de violon au XVIIIe siècle*, 1955.

certains grands aînés. Les collectionneurs d'anciens disques en écoutent aujourd'hui avec surprise les témoignages plus ou moins grésillants et mon enfance garde sur ce point précis un souvenir horrifié de l'unique fois où j'eus le privilège d'entendre le célèbre quatuor Capet.

L'art du violon ne serait sans doute pas ce qu'il est devenu si, en 1799, un jeune Génois de dix-neuf ans, bloqué par la guerre dans sa petite maison de banlieue, à Polcevera, n'avait occupé ses loisirs forcés, au retour d'une tournée de concerts remplie de succès, et pendant l'année entière où Masséna défendit les forts de la ville, à faire sur son violon, comme il l'écrivit lui-même, « des études continuelles dans des difficultés de mon invention, desquelles je me rendis maître ». Quand le canon se tut, Nicolo Paganini avait rédigé ses vingt-quatre caprices et était prêt à étonner l'Europe.

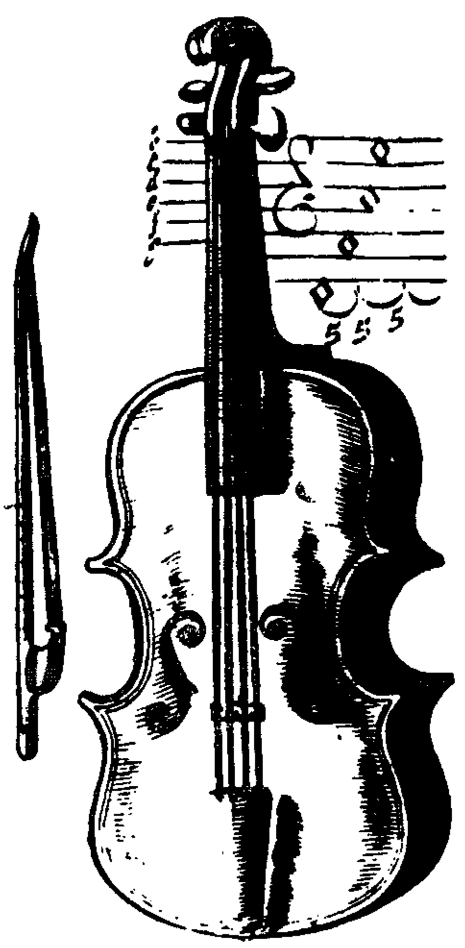


Fig. 13. — *Un violon du XVIIe siècle et son archet.*

Il l'étonna si bien que, son physique aidant (et aussi un sens aigu de la publicité), les légendes les plus absurdes — et les plus profitables aux recettes — le précédèrent bientôt

dans ses tournées triomphales de Parme à Varsovie. Les femmes glissaient des regards furtifs sur ses souliers pour y deviner le pied fourchu, et Henri Heine ironise à peine lorsqu'il le décrit « dans son noir costume de gala, gilet noir et habit noir, de coupe effroyable, comme l'étiquette le prescrit peut-être à la cour de Proserpine » (1).

Ces ragots firent si bien leur chemin que lorsque Paganini mourut à Nice en 1837, rien ne servit qu'il eût dans son testament — après avoir interdit aux compositeurs d'écrire un Requiem à sa mémoire — demandé cent messes aux Capucins et recommandé son âme « à l'infinie bonté de Notre Créateur » : l'évêque de Nice, Mgr Galvano, interdit formellement toute sépulture religieuse. Il est vrai qu'il pouvait arguer des multiples scandales de sa vie privée, et que le rapport du chanoine Caffarelli, dépêché au chevet du musicien, dut manquer de bienveillance : le digne homme en effet, selon ce que raconta la servante Teresa Repetto, « pénétrant d'emblée dans la chambre du malade, aurait cru habile d'engager ainsi la conversation : « Ah, ah, Moussu Paganini, *a hura, es plus l'oura de sonna lo zonzon* » (à présent, ce n'est plus le moment de racler le crin-crin), ce qui eut pour résultat immédiat de redonner au moribond la force nécessaire pour lui désigner la porte...

Le corps du magicien du violon, heureusement embaumé, attendit quatre ans sans sépulture, pendant que se déroulaient d'interminables procès, puis erra encore pendant trente-quatre ans, avant de trouver en 1875 à Parme, un asile qui ne fut pas même définitif, car le cimetière fut transféré ailleurs en 1896...

(1) R. de Saussine, *Paganini*, p. 143.

23

LA NUQUE DE CAMARGO
OU LA DANSEUSE ÉTOILE

Nous avons parlé au chapitre XV de l'aspect saugrenu qu'eût représenté pour un de nos lointains ancêtres l'idée d'aller acheter un billet pour s'asseoir dans un fauteuil et y écouter de la musique. Faire de même pour regarder des danseuses exécuter leurs pas lui eût paru certainement tout aussi monstrueux, aussi inconvenant pour le prestige de l'art sacré qu'était à ses yeux la danse, que l'eût été le concert pour celui de cet autre art sacré qu'était la musique.

On a vu (chapitre IX) que la danse, aux origines, était inséparable du rituel religieux, qu'elle fût lente et grave comme certaines danses cambodgiennes, ou frénétique comme la plupart des danses africaines. Les pas y étaient réglés par une tradition sévère, car changer un pas de danse eût amené les dieux à déchaîner les mêmes catastrophes que changer un « mode » chez les Grecs antiques.

Il y avait certes des spectateurs à ces danses sacrées, mais tout le monde ne pouvait y participer, ou n'était pas admis à cet honneur envié ; les danseurs sacrés formaient souvent une véritable caste, où n'entrait pas qui veut. A Rome, les « saliens » (de *salire*, danser) étaient une catégorie sacerdotale, comme en Islam les derviches tourneurs. A Java, les danseurs sont encore aujourd'hui choisis et exercés dès leur enfance dans des collèges spéciaux et forment une aristocratie très fermée.

Les spectateurs de ces danses n'assistent pas à un spectacle :

ils participent à une cérémonie. Ce n'est pas pour eux que l'on danse, mais en leur nom. Tout ce que nous avons dit plus haut du rôle social de la musique religieuse est vrai aussi de la danse.

La danse, souvent, s'incorpore au théâtre ; mais le théâtre, lui aussi, possède les mêmes caractères d'acte religieux par délégation. Tragédie grecque, nô japonais, glaou africain, tout cela découle d'une même conception. La danse n'est un art que par surcroît. Avant tout, elle est un culte.

Ainsi en fut-il de la danse comme de la musique. On a dansé d'abord pour les dieux, ensuite pour les princes, enfin pour soi-même.

L'idée de prendre pour partenaire individuel, comme de nos jours, une « personne du sexe opposé », est une conception très tardive, et c'est sans doute par une autre voie que l'érotisme se mit un jour de la partie — peut-être pour flatter le prince, assez bassement (on connaît l'histoire d'Hérode et de Salomé). Ou encore par dégradation des danses primitives vouées à la célébration des rites de fécondité.

On néglige volontiers, en évoquant la légendaire « pureté » de l'art classique hellénique, de faire mention des danses du cordax, où les danseurs agitaient un énorme sexe de carton et d'étoffe, ou de celle de « la guêpe », dans laquelle la danseuse affectant de rechercher une bestiole entrée dans ses vêtements, se livrait à un « strip-tease » en règle pour retrouver l'insecte. Sans doute ces excès n'ont-ils pas été étrangers aux anathèmes fulminés dès ses origines par le Christianisme. Les danses religieuses du Moyen Age dont nous avons parlé ailleurs sont presque toujours, par contre, des danses populaires, auxquelles le peuple participe, et non des spectacles qu'il regarde. La danse du préchantre de Sens, à cet égard, forme une curieuse exception (1). Aucune filiation directe ne relie les danses sacrées de l'Antiquité, encore vivantes en Orient, et le « ballet » moderne.

Il serait tout aussi difficile de dire quand la danse a commencé à devenir ce divertissement de société qu'elle est encore aujourd'hui. Aller au bal était un passe-temps inconnu des

(1) *Supra*, p. 84.

Grecs ou des Romains de bonne société (1). Seul le peuple rural, aux jours de noces, de solstice ou de saturnales — comme aujourd'hui en certains carnavals — participait à des danses collectives, socialement organisées, et qui tenaient à la fois de l'amusement et de l'acte religieux ou magique.

Les danses de la campagne sont, elles, les descendantes directes de ces coutumes immémoriales. La « danse d'art » qu'est devenu le ballet n'a pu amorcer son évolution que lorsque, par une transmutation sociale dont on ne peut guère trouver d'indices avant les alentours du XIII[e] siècle, la haute société des châteaux se mit, elle aussi, à vouloir ses danses à elle.

On vit alors, les jours de tournois ou de fêtes, dames et seigneurs, réunis en la grande salle, mener

Une carole (2) *si très noble*
Que jusques en Constantinoble
Ni deça jusqu'à Compostelle
Ne crois-je qu'on en vit plus belle.

Ainsi s'exprime Jacques Bretel, qui vers 1285 nous a laissé le récit détaillé du « tournoi de Chauvency » dont les fêtes durèrent du lundi au vendredi. Le jeudi matin, après tierce, tandis que hérauts et écuyers s'affairent entre Chauvency et Montmédy,

Les dames main à main se tiennent
Et tout ainsi comme elles viennent
Se prend chacune à sa compagne.
Nul homme ne les accompagne,
Mais s'en vont en faisant le tour,
Et bacheliers leur vont autour
Qui les regardent volontiers.

(1) Cf. par exemple l'absence de toute mention de ce genre dans des ouvrages tels que *La vie quotidienne à Rome* de J. CARCOPINO.

(2) L'origine du mot *carole* a été longuement étudiée. Selon Lacroix-Novaro (Revue de Musicologie, février 1935) le terme a une origine magique : le *caragolus* est un sorcier celte. Le pourtour circulaire des églises s'est longtemps appelé *carole*, comme de nombreuses danses en rond. L'anglais a conservé le mot *carol* dans les acceptions les plus diverses, allant jusqu'à signifier les légendes de Noël, liées au souvenir christianisé des anciennes saturnales.

L'une d'elles commence à chanter un refrain, mais la danse est interrompue par l'appel aux armes. Elle reprendra le soir, après le repas qui clôt la dernière joute. Il s'agira cette fois d'un véritable scénario de ballerie, improvisé sur place par dames et jeunes gens, reliant entre elles des chansons connues — rondeaux ou « rondets de carole » — et y intégrant qui le « jeu du chapelet » (1), qui le « tour du pied », du « chef » ou des bras. L'une des dames de la compagnie, « Madame de Lucembour », mène le jeu et tient le rôle central — c'est déjà la future « danseuse étoile » — et les chevaliers présents sollicitent ses faveurs, en épisodes variés et successifs, jusqu'au moment où, l'un d'eux ayant été choisi,

Elle, qui est très bien apprise,
La main du chevalier a prise,
Chantant l'emmène à grande joie.

C'est peut-être là le premier « ballet » moderne, chanté et dansé par les convives eux-mêmes, sans qu'aucune barrière sépare spectateurs et participants.

Les danses vont maintenant se succéder dans l'histoire de la société raffinée, indifféremment chantées ou accompagnées d'instruments ; on passera du reste constamment d'une catégorie à l'autre.

C'est ainsi que, nous dit la *razo* (2) de Rambaut de Vaqueiras, ce troubadour ne pouvant aborder seul à seul sa dame, sœur de son maître, pour lui faire savoir qu'elle le soupçonnait à tort d'indiscrétion (faute majeure du code de courtoisie), saisit un jour l'occasion que lui offrit la venue de deux jongleurs. Ceux-ci avaient joué sur leurs vielles une « estampie » instrumentale, en présence de la dame, quand Rambaut fut prié d'improviser à son tour. Ce qu'il fit, transformant en chanson l'air de danse précédent, et y mettant les paroles

(1) Diminutif de *chapeau* : c'est une couronne de fleurs dont on se ceignait la tête après de gracieuses évolutions — qu'on retrouve dans le jeu de Robin et Marion. Le sens religieux actuel est dérivé d'une assimilation des grains enfilés aux roses de cette couronne, enfilées elles aussi en cercle ; cf. *rosaire*.

(2) Sur ce terme, voir p. 23.

nécessaires pour que sa dame en comprît les allusions à peine voilées. C'est le célèbre *Kalenda maya*. Ni Molière ni Beaumarchais n'ont inventé, on le voit, la scène classique de la « leçon de musique » aux couplets transparents.

Les fêtes de la cour de Bourgogne, au XVe siècle, seront elles aussi l'occasion de divertissements où le futur ballet trouvera ses racines. C'est ici à table que les seigneurs et leurs invités contemplent les « entremets » qui leur sont offerts entre les plats — d'où leur nom. La coutume en est vieille, on l'a vu ailleurs. Mais en ces circonstances, les « numéros » individuels font place à de vrais « tableaux » à mise en scène, qui se succèdent, sans lien entre eux, comme ceux de nos revues de music-hall.

L'un des plus célèbres parmi ces divertissements fut sans doute, en 1454, le banquet dit du « Vœu du Faisan », offert à Lille par Philippe le Bon peu après la prise de Constantinople par les Turcs. On vit une femme vêtue de satin blanc et montée sur un éléphant, représentant l'Église, chanter une lamentation sur cet événement, puis vint un pâté géant à l'intérieur duquel se tenaient 28 musiciens ; les numéros se succédèrent, et à la fin du repas, les chevaliers présents jurèrent sur un faisan apporté découpé et reconstitué avec ses plumes d'accomplir chacun un fait d'armes défini. Un bal clôtura la réjouissance.

Au banquet du Faisan, la musique avait primé la danse. Celle-ci se mit de la partie trois ans plus tard, à Tours, à la « fête du paon », offerte cette fois aux ambassadeurs de Hongrie par le comte Gaston IV de Foix. On y vit un « tigre feint » jetant du feu par la gorge, « hideux en son samblant, car estoit gros et court et avoit teste terrible a denture de senglier et en icelle deux cornes courtes et aguës, si se sambloit ladite beste remuer de par elles-mesme, comme s'elle fust en vie » (1) ; le « tigre » portait six danseurs béarnais « ab las escapulhas ben feytas et dansan davans les dits Ongres (Hongrois) à la guisa de Bearn ». Le troisième entremets fut la venue d'une montagne d'où coulaient des fontaines, et sur laquelle des enfants, habillés en sauvage, dansèrent « en gran ordonansa

(1) E. HARASZTI, dans *Mélanges P.-M. Masson*, 1955, I, p. 137.

davans la seignoria » la danse favorite des divertissements du xve siècle, la « Mauresque ».

A chaque occasion solennelle, des danseurs costumés se présenteront devant les hauts seigneurs à honorer. En 1436, trois baladins, vêtus de draps de lit qu'un peintre avait bariolés, et agitant leurs sonnettes, dansent une mauresque pour le mariage du roi Louis XI ; en 1502, la même danse est exécutée au son des trompettes devant le pape et Lucrèce Borgia ; elle se développera par la suite au point de devenir une parade militaire, où les figurants évoluent l'épée nue à la main.

Bientôt, la danse s'introduit au théâtre, à titre d'intermède : dans *La Passion* de Jean Michel à Angers en 1486, dans celle dite de *Semur* en 1488, dans le *Mystère du Vieil Testament*, dans celui de la *Santa Margherita*. Et toujours, on trouve là la mauresque (1).

Néanmoins, avant de s'installer définitivement sur les planches, le ballet devait d'abord parcourir le chemin qui, de la salle des banquets, passe logiquement par le salon des fêtes où se donnent les bals de la cour. C'est de là qu'il conquerra définitivement les tréteaux.

On a vu, au chapitre XVI, qu'en 1573, la reine Catherine de Médicis offrit aux ambassadeurs polonais un spectacle dont pour la première fois la danse formait à elle seule l'élément essentiel, et peut-être unique. Une gravure du temps (pl. XV *a*) en a conservé la description : pas d'estrade ; ou plutôt celle-ci n'est pas pour les artistes, mais pour les dédicataires. Les danseurs évoluent à même le sol, au milieu de la salle. Nous en connaissons mal le déroulement, mais il ne semble pas qu'il y ait eu d'autre idée directrice que celle de la danse pure.

Un pas important fut franchi en 1581 quand Henri III,

(1) PIRRO, *Histoire de la Musique aux XIVe et XVe siècles*, 1940, pp. 131-132.

mariant son favori le duc de Joyeuse, confia à un entrepreneur italien, Baltasarini, dit Baltazar de Beaujoyeulx, le soin de monter un spectacle d'un genre nouveau. Baltazar, passant commande à divers musiciens, imagina alors un scénario, du genre dit « à tiroirs », qui permettrait, en racontant les aventures des compagnons d'Ulysse en proie aux maléfices de Circé, de faire alterner au milieu d'une machinerie perfectionnée les récits parlés, les chants et les danses, celles-ci formant l'essentiel et l'ossature du spectacle. Ce fut le premier « ballet de cour », resté célèbre sous le nom de *Ballet comique de la Reine* (1). Mais ce « ballet » fameux (pl. XV *b*) est encore un divertissement de cour à dédicataires désignés. Comme pour le « bal » de 1573, l'estrade est réservée au roi et à sa suite immédiate. Les assistants, invités de surcroît, garnissent les pourtours. L'action se déroule dans la salle, où sont poussés les décors sur roulettes. Musiciens et choristes sont cachés par le décor ; plus tard, ils participent à l'action comme en témoignent, chez Molière encore, tant de rubriques du genre « entrée de violons dansants », (pl. XVI *a*) ou d'amusants dessins tels que ceux du ballet de *La Douairière de Billebahaut*, qui témoignent de l'extraordinaire fantaisie des décorateurs et costumiers. La scène ne fut d'abord qu'un prolongement de la salle, comme on peut le voir dans l'estampe de Jacques Callot représentant « *la liberazione di Tirreno* », dansé à Florence en 1616 (2) (pl. XXVIII), et la « fosse d'orchestre », d'abord simple séparation entre la salle et la scène, n'apparaîtra que vers le milieu du XVII[e] siècle (3), pour l'opéra proprement dit.

Car l'opéra, que l'on croit trop souvent une création *ex nihilo* de l'humanisme florentin, n'est autre chose qu'une

(1) Naturellement, ne pas prendre le mot « comique » au sens moderne. Il signifie « mêlé de comédie », comme « opéra-comique ». Le *Roman comique* de Scarron est une sombre histoire de comédiens.

(2) H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, 1913, planche IV.

(3) Exemple : Représentation à Vienne en 1666 du *Pomo d'Oro* de Cesti, pl. XVI *b*. La fosse est encore à niveau.

XXVIII. *UN BALLET A FLORENCE EN 1616.*

transformation du ballet de cour italo-français (1). C' est pourquoi le ballet y tient, dès l'origine, une place prééminente. La danse n'y est pas un hors-d'œuvre ajouté, mais l'origine et, pourrait-on dire, la raison d'être du spectacle. Ce n'est pas hasard si Lully, rénovateur de l'opéra français, était un ancien « baladin », c'est-à-dire danseur. A côté de la danse pure, la pantomime. Dans ses madrigaux nouveau style, Monteverdi intercale un épisode de la Jérusalem délivrée — *Le Combat de Tancrède et Clorinde* — dont la partie narrative est dite en récitatif musical tandis que les deux personnages miment longuement l'action décrite, n'intervenant pour chanter que lors des brèves répliques que leur ménage le poème du Tasse. Les intermèdes dansés entre les scènes ou les actes des comédies, voire des opéras, se multiplient ; on peut presque se demander si Molière intercale des intermèdes dansés ou chantés dans ses comédies, ou si certaines de ses comédies ne sont qu'un génial texte de liaison destiné à justifier un spectacle à qui le goût de l'époque (et du roi) demandait surtout le plaisir des yeux et des oreilles.

On notera que, jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, n'apparaît jamais de danseuse vedette. Alors que le ballet du XIX[e] siècle sera la glorification de la Danseuse-Étoile, au point que les danseurs masculins semblent n'intervenir que pour la porter ou l'encadrer, ce fut le Danseur homme qui régna d'abord. Les rôles féminins étaient d'abord tenus par des hommes travestis et masqués ; puis on les vit attribués aux grandes dames de la cour, voire même à la reine — celle-ci dansa en 1664 le rôle de Proserpine dans *Les Amours déguisés*, entourée de ses compagnes parmi lesquelles figuraient, ironie du sort, Mlle de Lavallière et Mme de Montespan. Le roi du reste faisait de même, et l'on sait que son surnom de Roi Soleil lui vint d'avoir dansé ce rôle. Les premières ballerines professionnelles ne parurent qu'en 1680, dans *Le Triomphe de l'Amour* de Lully. Le XVIII[e] siècle connaîtra certes des dan-

(1) Ou plus exactement la combinaison de deux éléments : le spectacle de ballet de cour à action, d'abord cristallisé sous forme de *pastorale*, et la nouvelle formule de déclamation musicale récitative conçue chez Bardi, hors de toute idée de spectacle, en vue de la réforme du madrigal.

seuses célèbres, comme Marie Sallé ou sa rivale Anne Camargo, célébrée par Verlaine :

Ce vieux vin de Chypre est exquis.
— Moins, Camargo, que votre nuque.

Elles ne le cèderont en rien, cependant, à la renommée des Vestris ou de Gardel, tandis que le XIXe siècle ne transmettra à la postérité que des noms féminins.

Dans le ballet de cour, le rôle du compositeur était encore secondaire : il était un fournisseur presque anonyme, et souvent, comme encore au music-hall, on changeait de compositeur d'un tableau à l'autre. Mais déjà, dès le début du XVIIe siècle, les musiciens ne se satisfirent plus de ce rôle accessoire. Monteverdi, à ses ballets chantés, apporte autant de soins qu'à ses madrigaux ; Peri, en adaptant à la pastorale dramatique le récitatif du nouveau style, met brusquement en gros plan l'aspect musical de la tragédie ; les humanistes, en Italie comme en France, rêvent, bien avant l'*Euridice*, d'un spectacle « total » où se retrouvera l'idée quasi mythique qu'ils se font de l'Antiquité :

Après je vous disoy comment je renouvelle
Non seulement des Vieux la gentillesse belle
Aux chansons et aux vers : mais que je remettoys
En usage leur dance : et comme j'en estoys
Encores en propos vous contant l'entreprise
D'un ballet que dressions, dont la démarche est mise
Selon que va marchant pas à pas la chanson
Et le parler suivi d'une propre façon (1).

Peu à peu, la musique, jadis simple prétexte, par la seule force des chefs-d'œuvre qu'elle ne tardera pas à susciter, acquerra une place tout autre. Vers le milieu du XVIIIe siècle, l'opéra ne sera plus un ballet mêlé d'airs et de récits mais un spectacle musical. Mozart proclamera la prééminence de la partition sur les autres éléments du spectacle, et Gluck réagira

(1) J. A. DE BAÏF, *Compte rendu au roi des travaux de son Académie*, 1er février 1571 (Prunières, p. 65).

en faveur de la primauté de l'action, qui, dit-il, doit se subordonner aussi bien la musique que la danse. Mais celle-ci reste encore élément essentiel du spectacle en musique. Elle ne songe pas plus à se séparer de l'opéra que l'opéra à se passer d'elle. C'est alors que paraît Noverre.

Né à Paris en 1727 d'une famille protestante, Jean-Georges Noverre avait, à dix-huit ans, tenu sans éclat un rôle de figuration dans le corps de ballet réuni par Frédéric II pour entourer une danseuse italienne dont il était épris. A son retour en France, deux ans plus tard, il fut engagé au Théâtre de la Foire Saint-Laurent, et y monta un ballet chinois où se succédaient pantomimes, coups de théâtre, changements de tableaux ; le succès fut considérable : le « ballet d'action » était né.

Désormais, l' « action dansée » ne sera plus seulement un intermède entre les scènes ou les actes d'une comédie, mais pourra au besoin former un spectacle à elle seule. Il est vrai que la Foire connaissait déjà la pantomine. Elle y était parvenue par une autre voie, fort curieuse.

Dans la suite interminable des procès qui l'opposèrent tantôt aux troupes italiennes tantôt à l'Opéra, jaloux de toute concurrence, le théâtre de la Foire s'était vu interdire de faire chanter les acteurs. Toujours habile à mettre les rieurs de son côté, il imagina de les faire mimer sur des musiques connues de tous, dont les paroles sous-entendues expliquaient l'action. De ces « airs parlants », comme on disait alors, il tirait les effets les plus comiques, comme par exemple de faire entrer deux abbés sur l'air de « Voici deux dragons qui viennent ». Voici par exemple le début d'une scène des *Vendanges de Tempé*, 1745 :

Lisette a été grondée par sa mère. Elle boude (sur l'air de *Quand finira mon tourment?*), puis s'endort. Un berger la voit de loin (air *A l'ombre d'un ormeau Lisette*) et lui joue un air de musette *(Qu'elle est jolie ma brunette)*. Il s'aperçoit qu'elle est endormie *(Nanon dormait)*. Etc.

Mais la pantomime des « comédies à fredon » était affaire de comédiens. Noverre la transporta dans le domaine de la danse. Ses premiers « ballets-pantomimes » ne se préoccu-

paient guère de la musique. Conçus pour la Foire, où régnait la comédie à vaudevilles, ils en adoptaient l'éclectisme. On réglait les danses sur une suite d'airs empruntés aux opéras, symphonies ou vaudevilles déjà existants. Diaghilev fera encore de même aux beaux jours de *La Sylphide*. C'est peut-être à Gluck que l'on doit la première partition écrite réellement pour un ballet indépendant : *Don Juan ou le Festin de Pierre*, représenté à Vienne en 1761 et inspiré de Tirso de Molina et de Molière : 3 actes, 30 numéros présentant une certaine unité tonale et même des embryons de thèmes communs. En effet, comme le ballet d'action utilisait au préalable une suite de morceaux différents, artificiellement juxtaposés, on avait l'habitude de le découper en fragments correspondant à ces morceaux : de là le découpage en « numéros » qui subsistera généralisé jusqu'au début du XXe siècle, pour la plus grande joie de l'étoile « qui-a-sa-variation ».

Jusqu'au milieu du XIXe siècle, la danse reste alourdie par le costume. Au temps de Lully, ce n'étaient qu'hommes à jupons courts, rubans et chapeaux empanachés, femmes en amples robes tombantes (pl. XXV). Danseurs et moralistes bataillèrent longtemps les uns contre les autres jusqu'à ce que les premiers obtinssent une mise moins encombrante, d'autant plus que le goût du XVIIIe siècle poussait à préférer à la noblesse des attitudes du siècle de Louis XIV la légèreté des sauts et des pirouettes où s'illustraient Blondy ou Balon. La Camargo ouvrit le feu et osa, ô scandale, paraître en jupe mi-longue découvrant le mollet (1) (pl. XXVI), ce qui lui permit d'aborder franchement la « danse d'élévation » à sauts et entrechats, jusque-là réservée surtout aux hommes. On l'imita naturellement, mais un incident cocasse faillit tout compromettre : une danseuse « courte » accrocha un jour à un portant sa jupe qui se déchira. La police s'en mêla, et de graves ordonnances, sans prendre position sur la querelle des jupes « courtes », interdirent aux dan-

(1) En 1723, dans un tableau conservé au musée de Tours, Mlle Prévost, qui fut le maître de Camargo, est représentée en bacchante avec une robe légère découvrant le genou : c'est une exception, et peut-être même une fantaisie du peintre.

seuses... de paraître en scène sans un caleçon de précaution (1).

Bientôt le problème vestimentaire allait se trouver résolu : le romantisme, idéalisant la danseuse, créait le « ballet blanc », qui triompha en 1841 avec le second acte de *Giselle*, et remplaça la jupe de couleur par le « tutu » de gazes superposées, qui devint rapidement le costume-type de la danse féminine. D'abord demi-long et tombant, comme celui de la Taglioni dans la *Sylphide* en 1832 (pl. XXVII), le tutu n'a cessé de se raccourcir et de se relever, au point de n'être plus, de nos jours, qu'une collerette à la hanche, laissant toute liberté de développement à la technique des jambes, et celle-ci, qui n'était jusqu'alors qu'un des éléments de l'art chorégraphique, ne tarda pas à en devenir pour certains le critère essentiel.

En même temps, les pas et attitudes faisaient l'objet d'une minutieuse classification, encore en vigueur aujourd'hui, dont Carlo Blasis, élève de Gardel, édifia la théorie, après que Noverre, dans ses *Lettres sur la danse*, en eut défini l'esprit. En 1832, Marie Taglioni devait révolutionner la technique de la danse féminine en paraissant en scène dressée sur les pointes (2). Comme beaucoup de découvertes, celle-ci fut presque le fait du hasard. La Taglioni, dit-on, se servait de ce procédé chez elle à titre d'exercice d'équilibre, sans soupçonner qu'il pût avoir une valeur artistique, jusqu'au jour où un camarade lui conseilla de l'utiliser en scène ; ce qu'elle fit « pour essayer » avec un peu de crainte, sans prévoir le succès foudroyant qui devait en découler.

Le ballet romantique, s'il s'adjoignit désormais à peu près régulièrement le concours d'un compositeur, n'était pas encore très exigeant sur la qualité musicale. Il ne demandait

(1) Le nom de « précaution » fut longtemps, à son tour, accroché à cette partie du vêtement. On raconte que Camargo, interrogée pour savoir si elle en portait un, aurait répondu que « sans cette précaution, elle n'eût jamais osé paraître en public ». Le nom resta.

(2) Inutile de rappeler que danseuses ou chorégraphes se croiraient aujourd'hui déshonorés si un ballet quel qu'il soit ne comportait pas de pointes, mais aussi qu'introduire des pointes dans un ballet antérieur au romantisme est un contresens du même ordre que pour un peintre de placer une perruque poudrée à la Louis XV sur la tête de Descartes. L'élévation, avant 1832 (ou 1818, selon certains) ne dépassait pas la « demi-pointe ».

à la musique, toujours découpée par numéros, que de suggérer à la scène un rythme facile, régulièrement aligné par tranches de 8 ou 16 mesures, d'une symétrie sans surprises, comme pouvaient en fournir Adolphe Adam pour *Giselle* ou, avec plus d'esprit et de fantaisie, Léo Delibes pour *Sylvia* ou *Coppélia*. Quand Édouard Lalo, en 1882, présenta pour *Namouna* une partition — toujours par numéros — d'une richesse symphonique inconnue jusqu'alors dans la musique de ballet, nul ne s'étonna de l'un des échecs les plus retentissants de l'histoire chorégraphique.

Entre-temps, le ballet d'opéra avait connu d'autres vicissitudes. En réclamant jadis pour l'action théâtrale la prééminence sur la musique et la danse, Gluck n'entendait certes pas plus minimiser l'une qu'abandonner l'autre ; cependant ses théories, en se répandant, ne tardèrent pas à aboutir au résultat inverse de ce qu'il recherchait. Il voulait intégrer davantage la danse à l'action, et par là renoncer aux ballets indûment mêlés à une action qui ne l'eût pas justifié. On négligea le premier point pour ne retenir que le second. On cessa donc de mêler en tous moments la danse à l'action, et celle-ci en vint pratiquement à se passer d'elle. Mais, comme le public regrettait « son » ballet, on le rétablit pour ainsi dire « à côté » de l'action, au moyen des artifices de liaison les plus simplets : Méphisto conduit Faust assister à la nuit du Walpurgis sans autre raison que de laisser au chorégraphe la libre disposition d'un acte presque entier ; ou bien, pour séduire Manon à qui Des Grieux a refusé d'engager à domicile le ballet de l'Opéra, un galant lui offrira au Cours-la-Reine une chaise au coin de la scène, et le spectateur l'y oubliera pendant que le ballet déroule ses figures sans plus se préoccuper de la belle que lui. En somme, exactement le contraire de ce qu'avait voulu Gluck.

C'est alors qu'intervient Wagner. Avec quelque raison, ce placage d'un ballet au milieu d'une action qui n'a plus rien à voir avec lui lui semble monstrueux. Le remède lui paraît simple : plus de ballet dans l'opéra. Au reste celui-ci, dans l'imagination sans frein du dramaturge, a désormais une ambition tout autre que le spectacle féerie de Lully ou même de Weber. Il n'a que faire de jetés-battus et d'entrechats-six.

Une seule fois, Wagner cédera à l'usage, lorsque, ayant déjà écrit Tristan, il remaniera son vieux Tannhaüser pour les représentations de l'Opéra à Paris, auxquelles s'attache la volonté de l'empereur Napoléon III en personne. Cela nous vaudra la bacchanale du Venusberg (1). Wagner avait accepté de placer un ballet là où à la rigueur l'action pouvait le supporter — au lever du rideau, avant l'engagement du drame. Mais il se refusa obstinément à le loger coûte que coûte à partir du deuxième acte de manière à ne pas en priver les membres du Jockey-Club qui ne venaient à l'Opéra que pour cela et n'arrivaient jamais à l'heure. On sait ce que cela lui coûta...

Si grande fut l'emprise de Wagner qu'après lui on put considérer le divorce entre l'opéra et le ballet comme irrémédiablement consommé. En vain Albert Roussel concevra-t-il sa somptueuse *Padmavâti* comme un « opéra-ballet », et Arthur Honegger, à l'instigation de Claudel, sa *Jeanne au bûcher* comme un « spectacle total », où la parole, le chant et la danse se mêlent ingénieusement grâce à une superposition du présent et du passé sur deux plans différents. Désormais, l'opéra n'est plus une « académie de musique et de danse ». Il est devenu une « académie » où alternent la musique et la danse.

Du moins celle-ci retrouva-t-elle le chemin de la musique. Le grand artisan de cette nouvelle conjonction fut Serge de Diaghilev. Par un de ces paradoxes dont est faite si souvent l'histoire, le Ballet russe (dont l'histoire eut Paris pour axe) allait rénover le ballet français décadent alors que c'était précisement le ballet français qui, un demi-siècle plus tôt, avait créé le ballet russe.

C'est en effet un chorégraphe marseillais, au nom prédestiné de Marius Petipa, l'auteur de la chorégraphie de *Giselle* et de *Coppélia*, qui, appelé à Saint-Pétersbourg en 1847, y avait organisé et développé le ballet impérial, devenu grâce à lui l'un des plus renommés de l'Europe. Quant à Diaghilev, il

(1) Page magistrale, mais dont on n'a pas à souligner la disparate avec le reste de la partition, antérieure de quinze ans — les quinze ans où s'est précisément manifesté son évolution. La soudure avec l'ouverture, il faut l'avouer, déséquilibre celle-ci.

n'était pas musicien (1) et ne s'était que très tard intéressé à la danse. D'une vieille famille de petite noblesse moscovite (2), déçu dans ses premières ambitions musicales, ce fut d'abord dans le domaine de la peinture qu'il manifesta ses qualités exceptionnelles d'animateur, organisant des expositions et fondant une revue, *Le Monde de l'Art*, qui vécut de 1898 à 1904 et joua un rôle important en Russie. Quelque temps attaché à la direction des théâtres impériaux, il ne put s'y maintenir, et la quitta après l'échec de ses efforts pour faire confier les décors de *Sylvia* à de véritables peintres et non aux artisans spécialisés habituels.

L'incident est significatif. Dans *Le Monde de l'Art*, qui, tout en étant essentiellement pictural, contenait cependant des rubriques consacrées au théâtre, à la musique, etc., il n'est pour ainsi dire pas question de ballets, et jamais avant 1902. Diaghilev n'y viendra d'abord que pour prendre sa revanche sur son échec de *Sylvia.*

C'est en 1906 que Diaghilev fit la connaissance de l'Europe occidentale. Ce fut d'abord comme organisateur d'exposition, avec une « saison russe » au Salon d'Automne à Paris, puis à Berlin. A Paris surtout, il se fit d'utiles relations et l'intérêt qu'il y suscita pour l'art russe lui donna l'idée de l'étendre à d'autres aspects que la peinture, et d'abord à la musique. Pour l'année suivante, 1907, il prépara sans plus attendre un cycle de concerts au Grand Palais. Ces cinq concerts produisirent l'effet d'une révélation (3). Un chanteur jusque-là inconnu, Féodor Chaliapine, y avait notamment été remarqué dans des extraits du *Prince Igor* et un acte de *Boris Godounov.*

(1) Bien qu'il se fût un moment cru tel. Ayant pris quelques leçons avec Sokolov et Rimsky-Korsakoff, qui ne l'avait guère encouragé, il avait écrit la musique d'une scène de *Boris Godounov* et la fit entendre en 1894 devant un auditoire privé. L'accueil fut si glacial qu'il n'insista plus jamais. Il avait connu Moussorgsky dans son enfance, mais il aimait surtout Tchaïkovsky (LIFAR, *Serge de Diaghilev*, pp. 13 et 40).

(2) D'après LIFAR, *Serge de Diaghilev*, 1954.

(3) La musique russe n'était pas aussi inconnue à Paris en 1907 qu'on le croit souvent : voir sur ce point l'article très documenté d'André SCHÆFFNER, *Debussy et la musique russe* dans les Mélanges *Musique russe* de SOUVTCHINSKY. Mais elle était plutôt connue des musiciens à titre individuel que du public dans son ensemble.

D'où la conclusion de Diaghilev : il fallait maintenant montrer à Paris l'opéra russe. Et il rentra à Saint-Pétersbourg préparer la représentation de *Boris* à l'Opéra de Paris pour 1908. Après la première, Moussorgsky était aussi célèbre que Chaliapine. Et Diaghilev, toujours en quête de nouvelles formules, se demandait déjà, après une saison de peinture, une saison de concerts et une saison d'opéra, ce que serait sa quatrième saison russe à Paris. C'est alors seulement qu'il pensa au ballet.

Il n'y avait pas de ballet russe en Russie. Il y avait, comme l'a écrit Diaghilev lui-même (1), des danseurs russes formés à la française et qui dansaient le ballet traditionnel. Mais il n'avait pu manquer d' « observer parmi les membres les plus jeunes du corps de ballet de Saint-Pétersbourg, une sorte de réaction contre la tradition classique si jalousement maintenue par Petipa ». Et l'aventure le tentait parce qu'il y voyait le moyen de réaliser son rêve, qui était d'établir « un lien plus étroit que jusqu'alors entre les trois facteurs principaux » qu'étaient à ses yeux « la musique, le dessin décoratif et la danse ».

Avec son génie de détection, qui lui avait fait « inventer » Chaliapine pour l'opéra, Diaghilev avait su former, en un temps record, une équipe prestigieuse, où brillaient Pavlova et Karsavina, Fokine et Nijinsky dans des décors rutilants de couleur signés Alexandre Benois, N. Roehrich ou Golovine.

Il n'eut pas le temps d'abord de songer aux compositeurs. La saison de 1909 ne comprenait guère que des extraits d'opéras ou des arrangements musicaux, parmi lesquels, sous le titre *Les Sylphides*, une refaçon d'arrangements de Chopin jadis réalisés par Glazounov avec l'appellation de *Chopiniana*. Pour réaliser cette révision, Diaghilev avait fait appel entre autres à un jeune compositeur débutant nommé Igor Strawinsky qui l'avait fortement impressionné. Et pour la saison suivante, il lui commanda la partition d'un nouveau ballet. Ce fut *L'Oiseau de Feu*. « Regardez bien ce jeune homme, dit-il au cours d'une répétition, il est à la veille d'être célèbre. » Il le fut. Désormais, le ballet russe avait trouvé sa

(1) LIFAR, *Serge de Diaghilew*, p. 152.

fonction intégrale. Nous n'avons pas plus ici à retracer son histoire, magistralement écrite par Serge Lifar (qui en fut l'un des témoins et des acteurs), qu'à retracer celle du ballet contemporain, qui ne cesse de prouver sa vitalité. Peut-être doit-il celle-ci au tournant décisif que Diaghilev lui a fait prendre, d'une part en lui réenseignant la couleur et le mouvement, d'autre part, surtout à partir du *Sacre du Printemps* en 1912, en rappelant à la musique de ballet qu'elle devait être musique tout court.

On se doute qu'une collaboration de personnalités aussi accusées que celles réunies par Diaghilev ne pouvait aller sans multiples grincements. Écoutons, par exemple, à propos du *Sacre*, les danseurs parler du musicien :

« Rien n'est plus opposé à la danse que la musique de M. Strawinsky de la première période,... une partition de M. Strawinsky affaiblit et écrase la danse ; elle l'asservit plutôt qu'elle ne l'embellit ; d'autre part, la danse ne met jamais en valeur la musique de M. Strawinsky comme elle le fait de celle de Weber et d'Adam. La musique de Strawinsky est si belle en elle-même qu'elle se suffit, et la danse ne fait que distraire l'attention de l'auditeur. Nous touchons ici un point important : pourquoi les meilleurs ballets ne sont-ils jamais ceux qui sont arrangés sur la plus belle musique? » (1).

Voici maintenant le musicien parlant des danseurs :

« Je dois dire tout de suite, et avec une entière franchise, que l'idée de travailler avec Nijinsky me troublait, malgré notre bonne camaraderie et ma grande admiration pour son talent de danseur et de mime. Son ignorance des notions les plus élémentaires de la musique était flagrante. Le pauvre garçon ne savait ni lire la musique, ni jouer d'aucun instrument. Ses réactions musicales, il ne les manifestait que par des phrases banales ou en répétant ce que disait son entourage.

« N'arrivant pas à constater chez lui des impressions personnelles, on commençait à douter de leur existence. Ces lacunes étaient si graves qu'elles ne pouvaient être compensées par ses visions plastiques, parfois d'une réelle beauté. On com-

(1) LIFAR, *Serge de Diaghilew*, pp. 209-210.

prend mes appréhensions. Mais je n'avais pas le choix » (1).

Diaghilev, en s'entourant de chorégraphes, de danseurs, de peintres et de musiciens d'un égal prestige, avait su réaliser, ainsi qu'il l'avait voulu, l'union de tous les arts dont est formé le ballet, imprimant à chacun d'eux, sous son influence unificatrice, une égale impulsion. Il était à prévoir qu'après lui chacun de ces éléments s'efforcerait de « tirer la couverture » au détriment du voisin.

La musique s'y essaya en transportant au concert ses partitions de ballet les plus prestigieuses. Les ballets de Strawinsky, *Sacre* inclus, renonçaient aux « numéros », en ce sens que la musique ne s'interrompait pas en cours d'acte, mais n'en étaient pas moins conçus en tableaux juxtaposés, musicalement indépendants. Le fracas du *Sacre* empêcha d'entendre, cette même année 1912, une partition plus austère qui marquait dans la musique de ballet une révolution en profondeur tout aussi importante : la *Péri* de Paul Dukas. Construite cette fois symphoniquement d'un seul tenant, elle devait marquer la jonction de la musique de ballet avec un autre genre, jusque-là florissant au concert seul : le poème symphonique. Quand Ravel présenta à Diaghilev son chef-d'œuvre *Daphnis et Chloé*, il devint certain que le divorce était dans l'air et que le triomphe de la partition au concert irait de pair avec un échec non moins total à la scène.

La riposte était inévitable : bientôt Serge Lifar allait entreprendre une campagne violente en faveur de la totale suprématie du « choréauteur », et concevait un spectacle de démonstration avec *Icare*, réduisant la musique au rôle de rythme d'accompagnement (2). Jean Babilée, tentait, avec Jean Cocteau, pour *Le Jeune Homme et la Mort* une expérience plus hardie encore : régler un ballet sur des disques de jazz, et, une fois la chorégraphie au point, leur substituer une autre musique de caractère entièrement différent (*Passacaille* de Bach).

(1) STRAWINSKY, *Chroniques de ma vie*, p. 89. Voir la discussion de ce passage dans l'ouvrage de Françoise REISS, *Nijinsky ou la grâce*.

(2) Lifar indiqua ces rythmes à un chef d'orchestre de l'Opéra, Szyfer, dont le rôle se borna à les écrire et à les instrumenter pour les seules percussions.

Qu'adviendra-t-il de cette petite guerre? Il est probable que, selon l'usage, ce ne sont pas les théories qui en décideront mais la valeur des parties en présence. La force des ballets russes avait été de posséder à la fois de grands chorégraphes, de grands danseurs, de grands peintres et de grands musiciens. C'est la fameuse recette du civet de lièvre : « Prenez un lièvre... »

24

L'ARCHET D'ÉDOUARD COLONNE
OU LE CHEF D'ORCHESTRE

De tous les visiteurs de l'estrade, l'un des plus spectaculaires est aujourd'hui le chef d'orchestre. Déjà en 1901, Debussy le soulignait avec une gentille ironie :

« Ce dimanche, il faisait un soleil outrecuidant et irrésistible qui semblait narguer toute tentative d'entendre n'importe quelle musique. L'orchestre philharmonique de Berlin, sous la direction de M. A. Nikisch, en profita pour donner son premier concert... Tout ce que Paris compte d'oreilles fameuses et attentives était là, les étranges et chères madames surtout. C'est le meilleur des « bons publics » à qui sait s'en servir ; il suffit presque d'une attitude élégante ou d'une mèche de cheveux romanesquement tourmentée, pour s'en assurer l'enthousiasme. »

On surprendrait beaucoup de gens en leur révélant que ce « métier » exaltant est lui aussi ou presque une invention de la fin du XIXe siècle, et que le « batteur de mesure », comme on l'appelait sans déférence au siècle classique, ne fut longtemps qu'un artisan jouant les utilités sans qu'on accordât de la salle la moindre attention à sa gesticulation. Dans les couloirs de l'Opéra furent longtemps exposées des affiches du siècle dernier où son nom n'était pas même mentionné.

L'Antiquité a peut-être connu cependant des chefs d'orchestre, mais d'un genre très particulier. Les bas-reliefs égyptiens nous montrent fréquemment des scènes musicales

où l'on voit, face aux exécutants, un personnage qui les regarde dans une attitude étrange. Souvent il leur fait signe de sa main à l'index replié. Selon l'hypothèse du grand égypto-musicologue H. Hickmann, c'est un véritable « souffleur » musical, dont la chironomie indique, par des signes convenus, la note à employer (fig. 14). C'est en somme l'ancêtre de cette pédagogie mise à la mode dans les écoles au siècle dernier par Maurice Chevais et encore parfois pratiquée, où selon que le maître mettait la main à son front, à son menton ou sur sa poitrine, les enfants répondaient do, fa ou sol.

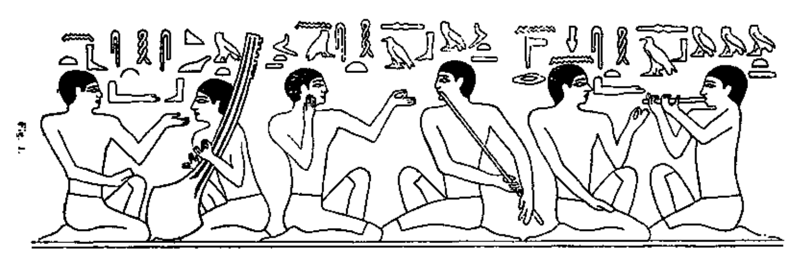


Fig. 14. — *Chironomie égyptienne.*

Et telle fut sans doute, en partie du moins, la pédagogie solfégique du Moyen Age. La « main musicale », si souvent reproduite dans les manuscrits jusqu'au XVIe siècle (fig. 15) et dont on attribue l'invention au fameux Gui d'Arezzo, au XIe siècle, n'a pas d'autre utilisation possible. Selon un tracé en spirale assez compliqué, on enseignait aux élèves que la première phalange du pouce représentait le « gamma », première note de la « gamme », et ainsi de suite. On pouvait alors, en désignant successivement telle partie de la main, leur « dicter » à mesure la mélodie à apprendre.

Il ne semble pas toutefois, comme chez les Pharaons, que cette méthode débordât le stade pédagogique. Le plain-chant, au chœur, se chantait apparemment sans direction, et la musique profane plus encore.

Mais, quand s'introduisit la polyphonie, il fallut bien convenir d'un régulateur pour assurer l'ensemble. La polyphonie, au départ, était encore affaire de solistes. Pour accorder son chant, il suffisait, au sens propre, de « se sentir les coudes ».

De nos jours encore, les chanteurs populaires qui, chez certains peuples, pratiquent une polyphonie, agissent de la sorte : ils se serrent l'un contre l'autre, se regardent au départ et se « sentent » en cours de route.



Fig. 15.
La main harmonique de Guy d'Arezzo.

Quand cela ne suffit pas, nos musiciens populaires retrouvent d'eux-mêmes la vieille méthode de l'Antiquité, si naturelle que les professeurs modernes d'instruments ont bien souvent du mal à empêcher leurs élèves de l'appliquer d'instinct : ils marquent les temps avec le pied.

Effectivement, nous savons que c'était là le principe de la battue antique, au point que l'on continue à appeler « pied », en métrique ancienne, l'unité rythmique du vers. Le citharède grec est le plus souvent représenté pieds nus (1) ; mais son émule romain, lui, portait volontiers à la semelle une sorte de planchette à charnières qui lui permettait de marquer des temps bien audibles : le *scabellum*, dont le cliquètement arrache au naïf Quintilien (*De musica*, I, 12) des cris d'admiration : voyez l'admirable artiste ; non seulement il se dédouble en jouant et en chantant, mais il se « détriple » en jouant en même temps, du pied, un instrument supplémentaire !

La première description d'un « chef d'orchestre », ou du moins d'ensemble vocal, nous est donnée vers 1275 par un prêtre périgourdin, Elie Salomon (2). Il nous dépeint, dans son traité de musique, les quatre chantres chargés d'exécuter une polyphonie à 4 voix, probablement organum ou conduit. Ils sont au chœur, en chape de soie, près l'un de l'autre au même lutrin. Au centre se tient le chanteur chargé de conduire l'ensemble ; c'est sans doute le *tenorista* (3). D'une simple

(1) On suppose néanmoins, comme le fait J.-J. Rousseau à l'article *battre la mesure* de son Dictionnaire, que la *kroupeza* grecque était l'équivalent du *scabellum* romain.

(2) Gerbert, *Scriptores*, III.

(3) Ce qui ne veut pas dire du tout un chanteur à voix de ténor, mais « celui qui chante la partie principale », nommée *teneur* (en latin *tenor*) parce que son rôle est de soutenir *(tenere)* le déchant. Comment de ce sens est-on passé à celui de l'actuel *ténor*, que l'on a cru reprendre à l'italien *tenore?*

C'est toute une histoire. Au début, le *ténor* n'est pas une tessiture différente des autres, c'est, comme on vient de le voir, la voix qui « soutient le déchant ». Il y a beaucoup de croisements, mais en général la teneur (car le mot français est alors féminin) est écrite *sous* le déchant : c'est donc en principe la voix inférieure. Au XIVe siècle, on ajoutera, sous la teneur, une nouvelle partie dite contre-teneur *(contratenor)*, souvent instrumentale du reste. Du coup, le *tenor* devient la deuxième ligne de la partition, à partir du grave. Il l'est resté. Ce qui est curieux, c'est que la partie supérieure appelée

flexion du doigt, il marque chaque division du temps (1). Il veille aussi sur l'équilibre des voix, et ne craint pas de s'arrêter de temps à autre pour se pencher vers son voisin de droite ou de gauche et lui dire à l'oreille : « Chante plus fort », ou bien : « Tu chantes trop fort ! »

On soulignera l'importance de cette conception ancienne de la « battue » : on ne groupe pas les temps en ensembles de 2, 3, ou 4, comme dans nos « mesures » classiques : chaque temps est marqué individuellement en une séquence de « coups de doigt » identiques, comme le fait encore le magister qui frappe les temps, soit dans ses mains soit d'un coup de règle sur la table ou le pupitre. On ne compte pas, par exemple, 1, 2, 3, 1... mais 1, 1, 1, 1... Bien souvent cette battue unique se marque par des petits coups discrets de la main sur le pupitre (pl. XXIX, XXX *a* (2)). C'est le *tactus*, principe essentiel de toute « mesure » ancienne (3). On n'en connut pas

normalement triple *(triplum)* dans une polyphonie à 3 voix, a continué de s'appeler « triple » quand, par l'addition de la contreteneur, elle est devenue la 4e voix ; au XVIIe siècle, on nommait encore parfois « triple » les voix aiguës, et les violes de dessus, en Angleterre, se sont appelées *treble* jusqu'à leur disparition.

C'est au XVIe siècle, que le nom des parties, d'abord fonction de leur origine historique (contratenor, tenor, motetus, triplum) deviendra évocateur de leur tessiture : (bassus, tenor, altus, superius) : seul de l'ancienne nomenclature restera le mot *tenor*, mais il changera de sens en conséquence pour désigner lui aussi la tessiture de la partie en cause, et plus tard le timbre même de la voix chargée de cette partie.

(1) C'est ce *flexus digitalis* dont parle aussi Aelred en 1150, dans le texte cité page 182, où, naïvement, Combarieu avait cru voir l'origine de l'expression « chanson de geste » !

(2) La miniature de la planche XXX *a* représente, croit-on, Ockeghem « dirigeant » la maîtrise de Saint-Martin de Tours. Mais s'il en est ainsi, lequel des personnages est Ockeghem? C'est un très jeune clerc, que rien d'autre ne distingue, qui pose les mains sur le lutrin. Un autre, un peu moins jeune, tient la main sur son épaule, prêt à rectifier ses erreurs. Un troisième, à l'arrière-plan, pose également la main sur le pupitre. Par contre, le personnage important du groupe, plus âgé et portant chaperon et lunettes, se tient un peu en arrière et semble simplement surveiller les autres. Si c'est bien là Ockeghem, on doit conclure qu'il s'agit d'une « leçon de direction » au tactus, et non d'une exécution dirigée par le maître.

(3) Sur l'importance du *tactus* dans les problèmes de la rythmique ancienne, voir les divers articles sur ce sujet d'Antoine Auda.

d'autre jusqu'au XVIIIe siècle, et on verra tout à l'heure qu'il en est resté des séquelles jusqu'à nos jours.

La « mesure » actuelle n'a pris, en effet, son sens aujourd'hui que par dérivation, comme on le verra au prochain volume. Par ailleurs, les ensembles instrumentaux, au Moyen Age, ne sont jamais « dirigés » : les instrumentistes se regardent, ou plutôt regardent l'un d'eux, qui mène les autres. Une miniature du XVe siècle, extraite du diurnal de René II de Lorraine, est significative (pl. XXIX). David agite des clochettes en concertant avec deux musiciens dont l'un joue du psaltérion, l'autre de la viole. Malgré la couronne royale qui ceint son chapeau, David fait comme le violiste : il regarde attentivement le tympaniste qui, penché sur son instrument, mène l'ensemble tout en jouant. Sur l'autre partie du dessin sont représentés les chanteurs, au lutrin. L'un d'eux se détache et tient la main sur le bord inférieur du pupitre. Il doit probablement y marquer le *tactus* par de petits coups répétés.

On s'explique ainsi l'origine du « bâton » du chef d'orchestre. Quand au XVIIe siècle, l'Opéra mobilisa d'énormes masses d'instrumentistes et de chanteurs, solistes ou choristes, que la profondeur de la scène obligeait à maîtriser de loin, le problème posé fut de leur transmettre à distance les coups répétés du *tactus* (qui commençait tout juste, à l'époque, à céder le pas devant la « mesure »).

Le bâton initial, au théâtre comme à l'église, eut donc sans doute très prosaïquement pour première raison d'être, le soin de taper plus fort sur le pupitre pour que les chanteurs entendent mieux, du fond de la scène ou de la tribune, le bruit des temps. Si le bâton ne faisait pas assez de bruit, qu'à cela ne tienne, on prenait une grosse canne, et on frappait les coups par terre, comme le suisse d'église maniant sa hallebarde. C'est avec un instrument de ce genre que Lully, dirigeant son *Te Deum* en l'église des Feuillants le 8 janvier 1687, se frappa le pied avec une telle force que la gangrène se déclara et l'emporta quelques semaines plus tard.

L'ennui était que si les chanteurs, avec cette méthode, « entendaient » fort bien la mesure, le public, lui, l'entendait tout autant. J.-J. Rousseau, en 1767, s'en plaint avec acrimonie : « Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées, à

l'Opéra de Paris, du bruit désagréable et continuel que fait avec son bâton celui qui bat la mesure, et que le Petit Prophète (1) compare plaisamment à un bûcheron qui coupe du bois ! » (2).

Cette façon de faire eut la vie dure : le musée du Conservatoire possède le bâton qui servit à Offenbach aux Bouffes-Parisiens. Le bois, très dur, est marbré d'innombrables petites entailles : ce sont les marques des coups par lesquels le maître de l'opérette du second Empire battait la mesure sur le rebord de son pupitre...

Néanmoins, on avait cherché depuis longtemps un moyen plus discret de marquer la mesure. Rousseau lui-même nous avertit (nous sommes en 1767) que cette coutume barbare n'est plus en usage qu'à l'Opéra de Paris ; et il ajoute méchamment : « L'Opéra de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on batte la mesure sans la suivre. Partout ailleurs on la suit sans la battre. »

Le plus souvent, on se servait d'un rouleau de papier tenu à pleine main, en son milieu (pl. XXX *b*). Le geste, alors, dessinait uniformément de gauche à droite et de droite à gauche un arc de cercle analogue à celui des laveurs de vitres. C'était encore, il y a peu de temps, une technique fréquente chez les maîtres de chapelle : j'ai chanté, en mon enfance, sous une direction conçue de la sorte. La seule différence était que le rouleau de papier avait fait place à un gros bâton cylindrique et lourd, de plusieurs centimètres de diamètre. On trouve encore parfois de ces bâtons, destinés à être tenus à pleine main en leur milieu, en ébène, buis ou même en marbre, ornés au centre et aux extrémités de plaques de cuivre ou d'argent ; sur celles-ci figure souvent une formule gravée de dédicace à leur usager — car on les leur offrait fréquemment en témoignage d'attachement ou de gratitude.

La façon actuelle de « battre la mesure », selon une séméiographie conventionnelle et standardisée, dans laquelle le 1er temps est toujours abaissé, ne fut d'abord qu'une conven-

(1) Allusion à un pamphlet de Grimm et Diderot, *Le petit prophète de Bœhmischbroda* (1753).

(2) *Dictionnaire de Musique*, art. *Battre la mesure*.

tion solfégique (1) : la battue réelle, on l'a vu, était surtout latérale, quand elle n'était pas une succession de frappés.

Le seul fait de grouper les temps en mesures ne fut possible que lorsque la notion de « mesure » elle-même, notée graphiquement par des barres, envahit le solfège, au cours du XVII[e] siècle. Rousseau nous apprend que « les musiciens français ne battent pas la mesure comme les Italiens. Ceux-ci, dans la mesure à quatre temps, frappent successivement les deux premiers temps, et lèvent les deux autres. Ils frappent aussi les deux premiers dans la mesure à trois temps, et lèvent le troisième. Les Français ne frappent jamais que le premier temps, et marquent les autres par différents mouvements de la main à droite et à gauche » (2). Brossard précise que dans la mesure à trois temps, qu'il appelle *tripola* (3), le premier temps « se fait en baissant la main, le second en la détournant un peu, et le troisième en la soulevant » — ce qui est encore notre façon de faire.

Toutefois, qu'elle fût à la canne, au rouleau ou au bâton, la battue par le « maître de chapelle » (4) était loin d'être une règle. On ne l'employait que pour des occasions où le grand nombre des exécutants exigeait une présence unificatrice, à moins que le « batteur de mesure » ne fût un simple auxiliaire occasionnel, par exemple pour un déchiffrage (5).

(1) Convention dont le transfert ultérieur sur la technique de direction est éminement discutable sur le plan de l'efficacité de l'impulsion rythmique. Instinctivement, on donne l'appui en levant... et on a raison.

(2) *Dictionnaire de Musique*, art. *Battre la mesure*. On observera que seule, la « manière française » est aujourd'hui enseignée, mais qu'il n'est pas rare, dans la pratique, de voir la méthode italienne réapparaître d'instinct.

(3) « *Tripola*, ou *Tripula*, ou en abrégeant *Tripla*, ne se trouve point non plus que dans les Livres de Musique, et nullement dans les Auteurs qui se piquent de parler purement. C'est ce que nos Anciens Gaulois appeloient *Triplat* et que les Modernes nomment *Triple*, ou mesure ternaire ». *Dictionnaire de Musique*, 1703, p. 194.

(4) On rappelle que ce terme, qui ne s'emploie plus aujourd'hui que pour les églises, était courant jusqu'au XVIII[e] siècle pour tout directeur d'institution musicale, qu'elle fût profane ou religieuse. On emploie encore en Allemagne le mot *Kapellmeister* dans un sens très général, et le premier violon d'un orchestre y porte le titre de *Konzertmeister*. On verra pourquoi tout à l'heure.

(5) Voir par exemple le récit pittoresque que fait J.-J. Rousseau du

Le plus souvent, tant du moins que la basse continue imposa sa tyrannie, c'est du clavecin que le maître de chapelle, d'une simple impulsion de la tête aux moments essentiels, dirigeait les musiciens dont il avait la charge, car il était avant tout l'un des leurs (1).

Un tableau aujourd'hui célèbre (pl. XXXI *a*), représente une scène d'un opéra-comique de Haydn au château d'Esterhaz, l'*Incontro Improviso* (2). On y voit, dans tous ses détails, non seulement la scène, mais encore l'orchestre, ce qui nous montre sur le vif l'aspect d'une petite fosse de théâtre en 1775. Les 15 musiciens, basse et clavecin non compris (3) sont assis en enfilade, les uns adossés à la scène, les autres lui faisant face, de part et d'autre d'un unique pupitre continu à double versant. Tous ont ainsi la vue, sur le côté, sur le groupe clavecin-basses. Haydn est au clavecin : il prend ainsi ses musiciens d'enfilade et peut les diriger de la tête. Derrière lui, suivant sur la même partition, un violoncelliste et deux contrebassistes, pouvant ainsi assurer, en suivant la totalité de la musique, à la fois le continuo du récitatif et les basses du tutti.

C'est qu'en effet, dans tout style d'opéra jusqu'au XIX[e] siècle, une partie seulement, celle des airs et des chœurs, est soumise à la mesure.

Tout ce qui, de près ou de loin, touche au style du récitatif, ne peut logiquement obéir à une battue, puisque la musique écrite n'y est qu'une notation approximative, et que c'est la reconstitution musicale de la phrase parlée dans le mouve-

déchiffrage de ses premiers essais de composition et du rôle qu'il y tint après avoir bravement saisi un rouleau de papier.

(1) Cette technique a été réintroduite avec succès par Bruno Walter, mais est restée exceptionnelle.

(2) L'original appartient à M. V.-E. Pollak, à Vienne. La première reproduction en fut donnée par H. Wirth dans son analyse de l'*Orfeo ed Euridice* de Haydn nouvellement retrouvé (Haydn Society, Boston), et en France par *la Vie musicale*, n° 8, juillet-août, 1951, p. 5. Il a été souvent reproduit depuis. On en a également tiré une maquette exposée à Rohrau dans la maison natale de Haydn.

(3) Apparemment 5 premiers violons, 5 seconds, 3 altos, et 2 hautbois. On peut en outre supposer que l'orchestre se prolonge au delà des limites du tableau par les cors à droite et les bassons à gauche. Cf. D. Bartha et L. Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest, 1960, p. 48.

ment scénique, avec l'extrême liberté de rythme qui en découle, qui commande à l'exécution (1).

Peu à peu, au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle, le clavecin disparut de l'orchestre (2). La basse continue ne fut plus qu'un souvenir. La direction de l'orchestre, du même coup, quitta le clavier et fut monopolisée par le pupitre (3). La fonction de chef d'orchestre devint alors en quelque sorte le sommet de la hiérarchie dans les promotions d'instrumentistes. C'est ainsi que Kreutzer, dédicataire de la fameuse sonate, passa en 1816 à l'Opéra du rang de violon solo à celui de second, puis premier chef d'orchestre (4). Sa place de violon

(1) On voit l'erreur monumentale des chefs d'orchestre ignorants qui « conduisent » le récitatif en « allant en mesure », des chanteurs qui l'apprennent solfégiquement, sans marquer de différence de style avec l'air, des professeurs qui en ont, en France du moins, laissé perdre la tradition. Celle-ci est heureusement demeurée vivante en Italie ou à Vienne.

(2) Son acte de décès, à l'Opéra de Paris, fut dressé le 26 janvier 1770, à l'occasion de l'inauguration de la deuxième salle du Palais Royal, avec une reprise du *Zoroastre* de Rameau. Sa place fut alors occupée par les contrebasses (GRIMM, *Correspondance littéraire*, février et juin 1770, éd. Tourneux, VIII p. 450 et IX p. 60. Cf. aussi *Mémoires secrets* du 26 janvier 1770).

(3) On observe toutefois avec quel soin Gluck, qui fut l'un des premiers à orchestrer tous ses récitatifs, évite de faire coïncider une phrase vocale de récit et un mouvement orchestral à tempo obligé, de manière que le chef puisse toujours *attendre le chanteur à l'arrivée* en lui laissant sa liberté de parole. On a souffert, par exemple, à la reprise d'Orphée en 1959, de sentir l'admirable Rita Gorr sans cesse talonnée par un chef qui possède de grandes qualités, mais dont la baguette continuait inflexiblement son 1-2-3-4 sans lui laisser même le temps de respirer pendant ses récitatifs. Quand donc chanteurs et chefs d'orchestre, en France, comprendront-ils que le récitatif, au théâtre, est un style particulier qui s'étudie et se travaille sous l'optique du théâtre, et que les « règles » stupides de M. Danhauser n'ont rien à y voir?

(4) On rappelle qu'au théâtre, le chef d'orchestre fut souvent placé non, comme aujourd'hui, entre le public et son orchestre, mais le nez à la scène pour mieux suivre les chanteurs sans trop se soucier du détail de l'orchestre, qui, situé derrière lui, le suivait à son tour comme il pouvait (pl. XXXI *b*). Le dictionnaire de Riemann, dans sa révision française de 1930, donne encore le plan de cette disposition à l'article *orchestre* sans y relever d'archaïsme. Jusqu'en 1901 environ, à l'Opéra, le chef siégeait au milieu de l'orchestre, sur un fauteuil. Je tiens d'Henri Büsser que Paul Vidal, ainsi placé, faisait partir les instruments situés derrière lui avec ses coudes, agités en ailes de pigeon, et que lui-même fut à l'origine de la disparition de cette fâcheuse posture. Il avait, raconte-t-il, demandé un tabouret tournant, pour pouvoir pivoter au besoin, mais Messager, au lieu de le lui accorder, conclut à la néces-

solo fut occupé par Habeneck, qui devint ensuite, à son tour, chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, les pupitres les plus prestigieux furent occupés exclusivement par des chefs sortis de l'orchestre et qui n'eurent jamais d'autre formation spécialisée que le métier acquis à leur pupitre d'exécutant (1), à moins que ce ne fussent des compositeurs, qui, comme Beethoven ou Berlioz, montassent occasionnellement sur l'estrade pour diriger leurs œuvres, sans avoir jamais, eux non plus, appris nulle part une technique spéciale de direction.

Une gravure très curieuse, jamais encore reproduite à ma connaissance, et qui se trouve au musée Berlioz à La Côte-Saint-André, symbolise bien cette conception. Elle est datée de 1887 et représente Édouard Colonne à son pupitre de chef. Il dirige non avec un bâton, mais avec son archet d'ancien violoniste (pl. XXXII *b*). Le bâton de direction était cependant, à cette époque, bien généralisé. Il revêtait du reste les formes les plus curieuses. Berlioz, en l'un de ces gestes théâtraux qu'il idolâtrait, échangea un jour son bâton avec Mendelssohn, et célébra l'événement en une lettre de style Fenimore Cooper : « Grand chef, reçois mon tomahawk... » Le trophée, que possède le Musée du Conservatoire, est une sorte d'os à moëlle en carton creux, renflé aux deux bouts. Un bâton d'honneur, remis à Saint-Saëns à Alger, a près de 40 centimètres de longueur. D'autres (dont certains servent encore aujourd'hui) se terminent par une grosse boule de liège à assujettir dans la paume. Le poids moyen de ces objets varie de 50 à 200 grammes, alors que certaines baguettes actuelles ne pèsent pas plus de 15 grammes.

sité de reculer le chef pour le mettre à sa place actuelle. Quant à l'habitude d'applaudir le chef d'orchestre à son entrée dans la fosse, elle est plus récente encore. Dans ma jeunesse, c'était encore une marque d'estime exceptionnelle que l'on n'accordait que dans les grandes circonstances, au début du dernier acte.

(1) A l'heure actuelle encore, il arrive fréquemment que des chefs, et souvent des meilleurs, soient « sortis du rang », et leur expérience d'exécutant ou de compositeur leur est certes un appoint précieux. Mais désormais, il s'agit d'un cumul de techniques ; jusqu'au siècle dernier on pensait que le talent démontré d'un côté de la barrière suffisait à vous permettre de la franchir sans autre préparation.

C'est probablement avec Mottl et quelques autres chefs wagnériens — mais non pas tous — qu'apparut pour la première fois le chef d'orchestre professionnel, ayant appris son métier comme tel et n'en ayant jamais exercé d'autre. Et il n'y a guère plus de vingt ou trente ans que cette conception parut naturelle en France : Habeneck, Colonne, Lamoureux, étaient violonistes ; Pasdeloup, pianiste ; Monteux, altiste ; Philippe Gaubert, flûtiste ; Pierné, Paray, grands prix de Rome de composition. Au Conservatoire, la classe de direction d'orchestre ne fut créée qu'en 1914, et ne fut pas confiée d'abord à un chef d'orchestre de profession, mais à un compositeur, Vincent d'Indy. Elle fut considérée jusqu'en 1943 comme une classe annexe destinée aux seuls élèves de composition.

La diffusion du disque, et surtout du microsillon, en permettant de faciles confrontations, a donné un nouvel essor au culte du chef d'orchestre. On n'en est plus aujourd'hui à la *V*e de Beethoven, mais à la *V*e de Karajan ou de Furtwängler. On ne sait trop ce qu'en eût pensé l'auteur. Chacun connaît cette gravure fantaisiste de la fin du XIXe siècle, figurant au pupitre, entre deux chandelles, un Beethoven échevelé et hagard agitant les bras d'un mouvement désordonné. A l'inverse, l'auteur de ce livre possède une amusante gravure d'époque (pl. XXXII *a*), d'après Dantan, représentant Habeneck, universellement admiré — notamment par Wagner — pour sa direction des symphonies du maître de Bonn. Il est représenté de dos, bien planté sur ses gros souliers dont le bout se relève comme s'il se marquait la mesure à lui-même, tandis que le bras plié en un geste de matraqueur tient à pleine poignée la base de son archet. Un mouchoir pend des basques de son habit (1), il tient à

(1) On connaît l'histoire célèbre, popularisée par les *Mémoires* de Berlioz, selon laquelle, au moment le plus important de l'exécution du *Requiem* aux Invalides, celui où les quatre fanfares vont sonner le *Tuba mirum*, Habeneck aurait posé tranquillement son bâton pour prendre une prise de tabac. Berlioz alors aurait bondi sur l'estrade et lui aurait arraché le bâton pour faire partir les cuivres à sa place. L'anecdote est évidemment fausse, comme l'a démontré Boschot. Aucun compte rendu de l'époque ne fit mention d'un scandale aussi visible que celui du chef dépossédé publiquement de sa ba-

la main les feuillets de sa partition, et son attitude évoque plutôt celle d'un sergent de ville que d'un mime chorégraphique (1).

Ces deux images semblent faites pour illustrer une jolie satire que je relève dans une petite revue polycopiée, les *Harmoniques de Port-Royal*, et qui, au fond, nous donne très exactement la description, tout juste caricaturée, des deux points extrêmes de l'histoire du chef d'orchestre :

« La notion selon laquelle le chef d'orchestre est simplement un monsieur qui donne aux musiciens le signal du départ et ne fait plus ensuite que battre la mesure avec une baguette, n'est pas encore extirpée de beaucoup d'esprits. Une autre opinion extrême peut être formulée comme suit : le chef d'orchestre est une espèce d'artiste de variétés qui a pour mission de donner un numéro en agitant les bras et la chevelure, en esquissant des pas de danse et en secouant les poings, numéro dans lequel il est accompagné par des bruits d'orchestre appropriés. La vérité ne se trouve pas entre ces deux extrêmes, elle est ailleurs. »

La conclusion est juste. Mais, à tout prendre, le moderne « chef d'orchestre » n'est-il pas, à bon droit, plus prestigieux que l'ancien et anonyme « batteur de mesure »?

guette, et Berlioz adressa à Habeneck, le lendemain de l'exécution, une lettre chaleureuse où naturellement il n'est question de rien de pareil. Mais s'il ne s'agit que d'une méchante calomnie, celle-ci ne fut possible que parce qu'elle s'accordait vraisemblablement avec le caractère de la direction de l'intéressé, et peut-être de l'époque, le bouillant Hector mis à part.

(1) On connaît la réflexion du « bon sauvage » que l'on mène pour la première fois au concert symphonique : « Ce qui m'étonne le plus, c'est de voir combien il vous faut déranger de musiciens pour en faire danser un seul. »

25

LE CHAPEAU DE BEETHOVEN
OU LE COMPOSITEUR

Si vous cherchez dans un dictionnaire d'ancien français le mot « compositeur », vous l'y trouverez bien, mais avec un sens fort différent du nôtre : « celui qui règle un différend » (on dit encore « amener à composition »). Quant à l'acception musicale, il est une raison péremptoire à son absence : c'est l'absence même du concept. Si l'on ne craignait le paradoxe, on pourrait dire que celui-ci, tel que nous l'entendons, est une invention du romantisme.

Entendons-nous : il est bien évident que depuis que l'on fait de la musique, cette musique a été conçue par quelqu'un ; des noms de compositeurs jalonnent même notre histoire depuis l'Antiquité, puisqu'on attribue par exemple à Mésomède de Crète plusieurs des pièces notées que nous a transmises la Grèce ancienne. Mais il faut bien convenir que nul ne s'intéresse vraiment à eux : ce sont des fournisseurs que l'on oublie.

Nous vivons, aujourd'hui, sous la domination tyrannique de la note écrite, et cela fausse toutes nos conceptions sur un passé où le papier réglé et ses ancêtres ont d'abord été inconnus, puis n'ont joué qu'un rôle très accessoire d'aide-mémoire, ensuite de canevas plus ou moins sommaire, et n'ont édifié leur dictature intransigeante que dans les premières années de notre XXe siècle.

Pendant toute la période de la monodie et même de la première polyphonie, la Note Ecrite, pour le compositeur, n'existe

pas. Une « composition » n'est qu'une improvisation qui, jugée particulièrement réussie, a été fixée dans la mémoire. Certaines, quand elles paraissent le mériter, sont enseignées à d'autres, par l'oreille seule (1). Elles deviennent une « mélodie traditionnelle ». En les répétant, les autres, consciemment ou non, librement ou selon des règles de structure qui elles aussi font partie de la « tradition », ne craignent pas, à l'occasion, de les modifier. Ainsi s'est formé, on le sait, le « chant populaire ». Mais la musique « savante », pendant bien longtemps, n'en a différé en rien. Seules ou à peu près les mélodies de caractère rituel ou religieux ont, jusqu'à certain point, gardé une relative fixité due au respect de leur caractère liturgique ou magique. Si on écrit, c'est après coup, une fois la mélodie composée oralement.

Il est à peu près certain qu'on n'a jamais « composé » sur papier avant les alentours du XII[e] siècle. On verra au prochain volume que la notion même de notation musicale, quand elle existait, ne s'y prêtait pas. Le compositeur se confondait entièrement avec l'interprète, et c'est avant tout sur celui-ci que rejaillissait l'honneur.

En quoi du reste ceci nous surprendrait-il outre mesure? Nous en avons sous les yeux, avec le jazz ou les « variétés », un tableau équivalent. Seuls quelques habitués de « Quitte ou double » pourraient sans doute nommer les obscurs auteurs des mélodies les plus célèbres, tandis que nul n'ignore les noms des vedettes qui les répandent, ou des grands *jazzmen* qui les reprennent à leur compte et les « arrangent » selon les circonstances.

Nous avons déjà vu (chap. XVII) cette identification primitive du travail de composition avec sa « première exécution ». Il est arrivé parfois — notamment dans l'antiquité grecque — que l'auteur-interprète voie son nom conservé à ce double titre. Pour le haut Moyen Age, jamais. Dans le répertoire grégorien, par exemple, des noms d'auteurs nous sont parfois transmis. On a vu au chapitre III que ce ne sont

(1) Eschyle chante devant les choreutes pour leur apprendre la musique qu'il a conçue pour ses chœurs ; Plutarque nous raconte même qu'il se fâcha un jour parce que l'un d'eux avait ri en l'entendant chanter en mixolydien. Cf. H.-I. MARROU, *Melographia.*

jamais que des noms de « paroliers ». Le fameux anonymat des bâtisseurs de cathédrales a parfois été percé à jour ; celui des innombrables compositeurs de cet admirable florilège qu'est le chant grégorien, jamais.

Il fallut presque un hasard pour que les premiers maîtres polyphonistes échappassent à cette règle. Leurs œuvres, organa, conduits, motets, tout au moins jusqu'à la fin du XIIIe siècle, sont rigoureusement anonymes — à une seule exception près, dont on parlera tout à l'heure. Nous ignorerions les noms de Léonin et de Pérotin, si, vers 1240, un professeur de notation, Jean de Garlande, puis un peu plus tard un théoricien anglais anonyme, dit « l'anonyme IV de Coussemaker », n'avaient glissé sur eux, au détour d'un traité, une brève notice admirative qui, comportant quelques titres, a permis — et encore pour le second seulement — le recoupement avec les manuscrits où figuraient, sans signature, les œuvres décrites (1).

Sauf quelques cas de copie matérielle d'archétype, il n'existe pas au Moyen Age deux manuscrits identiques d'une même œuvre. C'est que l'interprète n'est que rarement le lecteur d'un manuscrit d'auteur. C'est un créateur qui reçoit une tradition et la modèle à sa guise. Il transforme, en improvisant plus ou moins, ce qu'on lui a appris et dont souvent l'auteur lui importe peu. On écrit après coup, d'après la tradition reçue.

C'est encore, on l'a dit, ce que font nos orchestres de jazz. De même, Lully fera une révolution à la cour de Louis XIV en exigeant de la « bande des violons qu'elle joue exclusivement ce qui est prévu (2), et ce sera l'un des éléments de la réforme de Wagner que d'inclure le récitatif dans le déroulement

(1) On notera du reste que, eux aussi, Léonin et Pérotin ne nous sont pas, dans ces notices, présentés comme « compositeurs », mais comme « organistes », c'est-à-dire chanteurs d'organum.

(2) Toujours notre manière de tout ramener au concept moderne : on cite habituellement ce fait comme un témoignage de l'effroyable inculture qui régnait avant lui. Que dirait-on d'un chef de jazz qui exigerait de son orchestre de jouer exactement ce qui est imprimé sur les feuilles bleues que vendent les crieurs de rue? Et que diraient les musicologues du XXIIIe siècle, en l'absence de disques, s'ils devaient juger le jazz du XXe siècle d'après lesdites feuilles bleues? Leur jugement serait du même ordre que celui que nous portons, d'après l'écriture, sur l'opéra du XVIIe.

symphonique et de vouloir qu'il soit soumis à la mesure écrite.

Dans le glissement fatal de la notion de culte à la notion d'art, avec son cortège de vanités individuelles, ce ne fut pas le compositeur qui fit les premiers pas, mais le chanteur ou l'instrumentiste. On a vu, dès le temps des Pharaons, des exemples significatifs. Les premiers compositeurs à sortir consciemment de l'anonymat furent ceux d'entre eux pour qui la musique, si importante qu'elle fût, n'était pas la seule préoccupation : les trouveurs (1), poètes-musiciens des XIIe et XIIIe siècles.

Les premiers trouveurs ne faisaient pas exception à la règle générale. Plus que pour le public, à qui s'adressait les seuls jongleurs, ils composaient pour le prince, le seigneur, qui seul les payait ; s'ils étaient seigneurs eux-mêmes, ils écrivaient pour leurs confrères, en hommage de confraternité : « Qu'à Narbonne aille cette chanson, écrit Guillaume IX d'Aquitaine, après avoir vanté l'excellence de son poème, puisque je n'y puis aller moi-même : qu'elle soit présentée à mon ami Estève, et qu'il confirme l'éloge que je viens d'en faire » (2).

Ce ne fut pas cette naïve satisfaction d'eux-mêmes qui transmit leurs noms à la postérité, mais plutôt le fait que les jongleurs qui colportaient les chansons avaient trouvé profitable, on l'a vu (chap. III), de placer dans leur boniment des histoires plus ou moins fantaisistes sur l'auteur des chansons qu'ils interprétaient. Le haut rang de certains trouveurs dut aussi faciliter l'opération : Guillaume IX, comte de Poitiers, par exemple, ou Thibaut IV, comte de Champagne, n'étaient pas gens à négliger.

Mais, tandis que les marges des cansos, pastourelles ou sirventès s'ornaient orgueilleusement de noms d'auteurs, les « déchanteurs », religieux ou profanes, qui composaient des motets ou revêtaient de polyphonie les mélodies composées indifféremment par eux-mêmes ou par d'autres, continuaient

(1) Rappelons que le mot *trouveur* est un néologisme englobant *troubadours* du Midi, *trouvères* du Nord et *Minnesänger* germaniques. Cf. note de la page 93.

(2) *Guillaume IX*, éd. Jeanroy, chanson VII.

les traditions des artisans anonymes. Un demi-millier de motets polyphoniques nous ont été transmis par les manuscrits désormais célèbres de Florence, Bamberg, ou Montpellier. Pas un nom n'y apparaît, ni ne peut, par recoupement, y être accolé.

Ou plutôt un seul, et précisément parce que, par exception, ce ne fut pas celui d'un « déchanteur » de profession, mais d'un trouvère, le seul qui eût pratiqué le métier de chansonnier en même temps que l'art polyphonique : Adam de la Halle. Encore n'est-ce pas par les grands recueils collectifs de motets que nous le savons. Les siens y figurent parmi les innombrables anonymes. C'est parce que, en tant que trouvère, un autre manuscrit lui a été consacré, et qu'y furent recueillis ses rondeaux et motets à côté de ses chansons, poèmes et jeux-partis.

De plus, Adam de la Halle n'était pas lui non plus un vulgaire assembleur de notes. Le comte Charles d'Anjou, après un examen en règle, l'avait choisi et attaché à sa personne comme poète officiel et il devait tenir à la cour française de Naples un rôle non négligeable. Aventure semblable devait, au siècle suivant, pousser les contemporains à contempler avec déférence les contrepoints du plus illustre musicien du XIVe siècle, Guillaume de Machaut. La raison en est la même.

Guillaume de Machaut, à son tour, n'était pas simple compositeur, mais aussi poète admiré et surtout personnage diplomatique important. On le vit bien lorsque le pape Jean XXII, qui avait vers 1324 condamné *ex cathedra* les tendances manifestées dans la musique d'église par la nouvelle école musicale de l'*Ars Nova,* oublia complètement vers 1340 qu'il s'adressait à l'un des principaux responsables de ces tendances pour ne voir en lui que le secrétaire du roi de Bohême Jean de Luxembourg et le combler de dignités et de bénéfices ecclésiastiques. Ainsi, après Adam de la Halle et pour les mêmes causes, Guillaume de Machaut sera le premier compositeur proprement dit honoré comme tel, et son nom ornera fièrement les rubriques de ses manuscrits.

Désormais, l'élan est donné. Les anonymes, naguère immense majorité dans le corpus des œuvres musicales, et surtout polyphoniques, vont devenir de plus en plus rares. Au cours du XVe siècle, et surtout du XVIe siècle, le type social du com-

positeur se précise, et sa biographie devient curieusement standardisée. En son enfance, il a été remarqué pour sa jolie voix et est entré comme maîtrisien dans l'école attachée à la cathédrale voisine. Il y a fait ses études classiques, latin inclus ; il y a chanté au lutrin et appris un ou plusieurs instruments. Devenu adolescent, il est mandaté par le chapitre ou par le prince pour un voyage d'études qui le mène le plus souvent en Italie. S'il a eu la chance, après la mue, de conserver sa qualité vocale, il entre comme chanteur dans l'une des grandes maîtrises de la péninsule, voire, honneur suprême, à la chapelle papale, qu'un Français, Elzéar Genêt, de Carpentras, vient justement de réorganiser en 1518. Il y gravit les échelons qui le mèneront, du rôle de simple chantre, au grade de chef de maîtrise de l'une des innombrables églises voisines. D'abord, ses motets ou ses messes ont été exécutés par le groupe dont il fait partie. Sa réputation s'étend, et ses œuvres circulent d'une maîtrise à une autre. Selon les circonstances, il écrit aussi chansons ou madrigaux, tantôt en italien, tantôt dans sa langue natale. Les copies en circulent, ou bien, à partir du XVI[e] siècle, un éditeur, Petrucci à Venise, Attaignant à Paris ou Susato à Anvers, publie l'un d'entre eux dans un recueil collectif. Il n'est encore qu'un débutant, et l'éditeur juge superflu de mentionner son nom. Puis sa notoriété croît : sa signature apparaît dans le recueil. Bientôt on lui consacre un volume entier, sans commentaires particuliers : s'il est prêtre, il n'a droit qu'au banal « maître X ». Vers la fin de sa vie, il deviendra, sur la page de garde, « l'un des meilleurs autheurs de ce temps » ou quelque autre épithète louangeuse ; ses amis composeront en son honneur quatrains, épigrammes ou jeux de mots qui orneront les premières pages du livre, cependant qu'une préface, souvent adressée à quelque prince de l'Église ou du siècle, justifiera les largesses du dédicataire, en même temps qu'elle fournira à notre musicien l'occasion de suggérer ses mérites avec la fausse humilité

qui convient, ou de relater quelque circonstance biographique à l'intention de ses futurs historiens.

Notre auteur est maintenant célèbre. Il quitte la chapelle pontificale et entreprend la tournée des cours et des grandes maîtrises. S'il est prêtre, il revient dans son pays, nanti d'un canonicat ou d'une bonne prébende, et achèvera ses jours comme maître de chapelle de sa cathédrale ou d'une église voisine, continuant à composer et à faire exécuter ses œuvres à mesure qu'elles sortent de sa plume. S'il est laïc, il offre ses services aux princes, écrivant des œuvres nouvelles à l'appui de chaque candidature. Agréé, il devient compositeur de la cour, gagne honnêtement ses mensualités et fournit régulièrement son institution d'œuvres nouvelles pour chaque circonstance. Car on ignorera, jusqu'au XIXe siècle, l'angoissant problème de la course aux premières auditions : on n'écrit jamais dans l'abstrait, mais en vue d'une exécution précise.

Le XVIIe et même le XVIIIe siècle apporteront de multiples variantes à ce schéma, ils n'en modifieront pas l'esprit. Mais l'opéra créera un nouveau type : celui du compositeur de théâtre. Celui-ci n'est pas sorti des maîtrises ; il a choisi librement son maître, parfois a collaboré avec lui. Il a fait représenter un quelconque *Orfeo,* à moins que ce ne soit une *Sémiramis* ou un *Artaxerxès.* Son terrain de chasse n'est plus la tribune des chapelles, mais le salon des dames influentes ou le bureau des directeurs de théâtre. Il court les capitales, de Londres à Vienne ou à Prague, sans négliger Paris, courtise les *prime donne,* et note soigneusement pour chacune d'elles le registre des vocalises qui la mettront à l'honneur. Il lui est, pour ce métier, recommandé d'être Italien ; ou à défaut du moins peut-il s'italianiser, comme feront Jean-Chrétien Bach à Milan ou Hændel à Naples. Au passage, il s'engage comme violoniste ou hautboïste dans une cour princière, dont il peut devenir directeur de la musique. Lui non plus n'écrit

jamais dans l'abstrait : le jour où Mozart apprendra que la troupe qui doit monter son opéra-bouffe *Zaïde* ne pourra pas jouer à cause d'un deuil de cour, il abandonnera son œuvre inachevée et en entreprendra une autre. Écrire pour la postérité est encore une invention du Romantisme.

Nous avons prononcé le nom de Mozart : c'est avec lui sans doute que le compositeur va changer de destin.

Dans sa formation d'abord. Car l'enfance exceptionnelle de notre Wolferl chatoiera comme un mirage aux yeux de générations entières de parents, les incitant à interroger le sort dans l'espoir de devenir à leur tour le Léopold de quelque virtuose-compositeur prodige, n'hésitant pas, comme les pères de Beethoven ou de César Franck, à les rajeunir d'un an ou deux pour corser l'attrait.

Mais surtout dans la conception même de son rôle social. Haydn trouvait encore normal de porter la livrée du comte Esterhazy ; Mozart, lui, éclatera de fureur en 1781 quand, à la table de l'archevêque Colloredo, on le placera entre les valets de chambre et les cuisinières. « Indignation que nous partageons, écrit A. Einstein ; mais le rang que sa fonction d'organiste à la cour donnait à Mozart était précisément celui de valet de chambre et l'étiquette du XVIIIe siècle ignorait que les génies eussent droit à un traitement privilégié ; l'ordre des convives à table était donc parfaitement conforme à cette étiquette » (1).

La joie frémissante et rageuse avec laquelle Mozart, ce 12 mai 1781, annonce à son père atterré sa décision de quitter l'archevêque et de reprendre sa liberté, marque le premier de l'an d'une ère nouvelle dans l'histoire du compositeur. Celui-ci y perdra la sécurité de son gagne-pain, et ne la retrouvera jamais. Il y acquerra la fierté et l'honneur.

Cette fierté, le romantisme allemand la poussera jusqu'à l'orgueil le plus exubérant. Fichte n'avait-il pas proclamé, dans l'exaltation des idées révolutionnaires venues de France, la dignité du citoyen et la suprématie de la patrie allemande pour le bonheur de l'humanité, tandis que Schlegel affirmait que l'art est l'expression la plus haute de la vie d'une nation

(1) A. Einstein, *Mozart*, éd. française, 1954, p. 73.

et le symbole de son âme? Ainsi l'artiste allemand se trouvait-il doublement à la tête de l'humanité, et Beethoven pouvait écrire à l'un de ses élèves princiers : « Il y a eu et il y aura des princes par milliers, mais il n'y a qu'un Beethoven » (1).

On connaît l'anecdote célèbre : Beethoven et Gœthe se promenant côte à côte à Tœplitz en 1812, voient venir en sens inverse, occupant toute l'allée, l'impératrice, les ducs et toute la cour. « Restez à mon bras, dit le musicien au poète, c'est à eux de faire place, pas à nous. » Gœthe s'échappe, se range, chapeau bas, « tandis que Beethoven, les bras croisés, passait au milieu des ducs et soulevait à peine son chapeau » (2). Puis il attend Gœthe et le semonce : « Je vous ai attendu parce que je vous honore et vous estime comme vous le méritez, mais vous leur avez fait trop d'honneur. »

Trente ans plus tôt, le comte d'Arco chassait Mozart à coups de pied. En 1812, les ducs s'amusent de l'originalité de Beethoven, mais ils ne se rangent pas moins devant lui dans l'allée de Tœplitz en lui souriant aimablement. *Bettler werden Fürstenbrüder* (3).

(1) Beethoven au prince Lichnowsky, 180 (Massin, p. 156). Cf. aussi la note de Klœber (*ibid.*, p. 345) : « Il n'avait jamais rien de bon à dire (de l'aristocratie viennoise) car il considérait qu'on ne le traitait pas réellement avec les égards qui lui étaient dus, et qu'on ne le comprenait pas suffisamment.»

(2) Telle est la version donnée par Bettina von Arnim dans une lettre de 1832, vingt ans après l'affaire (Massin, p. 252). Une variante plus insolente figure dans une pseudo-lettre de Beethoven à cette même Bettina recopiée par celle-ci (*ibid.*, p. 250) : « J'enfonçai mon chapeau sur ma tête, boutonnai mon paletot et j'allai donner, les bras derrière le dos, en plein milieu du tas. » Mais cette lettre contient des erreurs de noms et de dates qui en font suspecter l'authenticité, et nul n'en a vu l'original. Si c'est elle qui a raison, il semble difficile, malgré la tradition, d'y admirer l'attitude du héros, qui serait simplement celle d'un homme mal élevé ; ce que Beethoven du reste savait fort bien être à l'occasion. On peut aussi supposer que Beethoven « en a remis » pour se vanter.

(3) Les mendiants deviennent frères des princes. Tel est le texte original (1785) de l'*Ode à la Joie* de Schiller qui avait enthousiasmé Beethoven, et que l'édition définitive a remplacé par *Alle Mensche werden Brüder*, texte « que Beethoven sera bien obligé de reprendre en 1824 sous la terreur policière du régime de Metternich » (Massin, p. 249). Mais Massin ajoute : « Pour le Beethoven de Tœplitz 1812, plus de fraternité : les princes deviennent des mendiants, un point c'est tout. Un souffle de Carmagnole soulève les forêts de Bohême. »

Ainsi s'esquisse dès l'aube du romantisme le portrait romantique du compositeur demi-dieu, que la génération de 1830 complétera en lui prêtant un destin hors série ; Beethoven fils d'alcoolique, Chopin phtisique, Schumann mort fou, la matière ne lui manquera pas, et on cédera vite à la tentation de généraliser. Bientôt l'histoire des grands compositeurs ne relèvera plus de la biographie, mais de l'hagiographie la plus effrénée (1).

La divinisation du compositeur entraîna, quoique beaucoup plus tard — car ceci ne se manifeste guère avant le xxe siècle — la divinisation du texte écrit et l'idée stérilisatrice de l'interprète-robot — on a vu p. 162 la réflexion de K. Stockhausen à ce sujet (2) sur lequel nous aurons à revenir.

On connaît cependant, sur ce point, la phrase de Couperin : « Nous ne jouons pas la musique comme nous l'écrivons » (3). On a vu p. 142 comment, avec l'aveu de l'auteur, un chanteur au courant des traditions devait traduire un air de Monteverdi, p. 54 comment la Sixtine « arrangeait » le répertoire palestrinien. Mozart n'exécutait pas ses concertos comme il les notait (4). Liszt était, dit-on, incapable de jouer un morceau de Chopin sans y ajouter du sien, et, à son tour, *Saint François de Paule marchant sur les flots* n'était jamais joué en mon enfance autrement qu'avec deux mesures de coda non écrite, dues, paraît-il, à la tradition de Leschetiszky. Veut-on savoir maintenant ce que Beethoven pensait de la fidélité au texte écrit? Nous le verrons au prochain chapitre.

(1) On se fera une idée des dimensions prises parfois par cette déformation en lisant la cruelle et implacable étude de R. et E. Sterba intitulée *Beethoven et sa famille* (Corréa, 1955), même si, comme le pensent des historiens sérieux, les auteurs sont allés trop loin en sens inverse.

(2) Pour réagir en apparence contre cette mécanisation de l'interprète, certains dodécaphonistes, dont Stockhausen lui-même (pièce XI) ont imaginé, non pas certes de lui rendre son rôle « par l'intérieur », mais de l' « associer à la création » par des artifices consistant par exemple à lui proposer des combinaisons sans ordre qu'il jouera dans « n'importe quel ordre », ou autres « intrusions du hasard ». Il va de soi qu'il s'agit, dans le problème soulevé ici, de tout autre chose, autrement sérieux.

(3) *L'art de toucher le clavecin*, 1716.

(4) Einstein, *Mozart*, p. 364.

Dans le monde du théâtre au XIXe siècle, le compositeur était devenu le « maestro » (le XXe siècle en fera le « maître »). Son mode de formation est alors profondément modifié. Les maîtrises n'ont plus la vitalité de jadis : la Révolution les a dissoutes en France, et lorsqu'elles renaissent — ou ailleurs lorsqu'elles subsistent — elles ne suffisent plus à assurer à la fois formation et débouchés. Au lieu de grandir dans le milieu pour lequel il écrira plus tard, le jeune compositeur va au Conservatoire comme d'autres vont à la Faculté. Il y fréquente ses émules, non plus ses futurs consommateurs. Peu à peu, il s'habituera à écrire dans l'abstrait et à chercher ensuite à se faire jouer (1) ; le mythe romantique de la postérité réparatrice le consolera de ses échecs ; il a lu les légendes dorées de ses grands prédécesseurs et sa propre infaillibilité lui apparaît comme un dogme ; au reste, la radio, le disque, le film l'habitueront à ne plus même voir ses auditeurs inconnus. Jadis, il travaillait pour un prince, naguère pour quelques centaines d'auditeurs qu'il voulait du moins fervents et communiant avec sa pensée et ses émotions. En théorie, il travaille aujourd'hui pour des milliers, mais en milieu clos : il ne les connaît pas et ne les verra peut-être jamais. En fait la plupart travaillent pour un producteur — qui parfois prend le visage d'un dirigeant de festivals spécialisés — et pour quelques critiques non moins spécialisés, dont l'opinion leur importe plus que l'accueil de salles de concert de plus en plus hypothétiques, et, sauf pour quelques privilégiés, tristement dégarnies lorsque l'affiche ne compense pas le pensum de

(1) Il est inutile de rappeler que, malgré le remarquable fonctionnement des sociétés de droits d'auteur, être compositeur a cessé, dans la plupart des cas, d'être un « métier » nourrissant son homme. Presque tous les compositeurs, aujourd'hui, doivent gagner leur vie à autre chose : professorat, administration, etc., quand ce n'est pas à la banque ou dans une étude d'avoué. On lira à ce sujet la brochure désabusée écrite par Arthur HONEGGER sous le titre *Je suis compositeur*, l'enquête documentée de Bernard GAVOTY dans *Les Français sont-ils musiciens?* (p. 130), et, pour le passé, la curieuse étude de Suzanne et Denise CHAINAYE, *De quoi vivait Chopin?* (éd. Deux-Rives, 1951). On y verra que Chopin tirait souvent « le diable par la queue », mais n'en dépensa pas moins 5 000 francs, soit près d'un million et demi (15 000 nouveaux francs 1960) pour son voyage de Majorque ; une carte d'entrée à ses concerts coûtait 20 francs (50 nouveaux francs).

« musique contemporaine » par une dose suffisante de bonnes symphonies centenaires.

Pour comprendre cette singulière évolution, dont le progrès ne semble pas l'élément le plus déterminant, il n'est pas inutile à l'historien de se tourner vers ceux qui exercent sur le compositeur les nécessaires fonctions de catalyseurs : critiques, éditeurs, et surtout le plus essentiel de ceux-ci : le public.

26

LA PELISSE DE M. CHOUDENS
OU L'ÉDITEUR

Quand les compositeurs commencèrent à travailler plume en main — il ne semble pas que ce fût avant le XIIe siècle, et seulement dans certains cas — Gutenberg n'avait point paru. La diffusion d'une œuvre par sa copie dépendait donc de l'initiative des interprètes beaucoup plus que de celle du compositeur. On copiait une œuvre quand on voulait la jouer ou la chanter, et ce désir venait le plus souvent de l'avoir entendue, non de l'avoir lue : on se souvient en effet du peu de place que tenait la « partition » dans les mœurs musicales (chap. XVII).

L'imprimerie fut pour la musique une révolution aussi considérable que pour la littérature. Mais, toujours en raison de cette prédominance de la « partie » sur la « partition », son rôle ne fut pas tout à fait identique. En effet, la « lecture » musicale mit plusieurs siècles à se substituer à l'audition comme moyen de propagande, et peut-être n'y parvint-elle jamais tout à fait. D'où, aujourd'hui, le rôle éminent du disque dans cette fonction.

L'édition musicale prit naissance en même temps que le siècle de la Renaissance : les premières planches d'impression furent sans doute, en 1501, celles de Petrucci à Venise, pour un recueil instrumental de chansons à plusieurs voix, dit l'*Odhecaton*, dont un précieux exemplaire figure à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris (fig. 16). Les caractères étaient mobiles : on juxtaposait des fragments de portée munis des signes requis.

Il en était ici comme de la majorité des manuscrits : les parties y étaient juxtaposées, et non réunies synoptiquement. C'était encore un cahier pour l'exécution, ne permettant pas la lecture globale, comme le font nos éditions de morceaux à quatre mains sur deux pages vis-à-vis. Un groupe d'instrumentistes pouvait ainsi plus aisément essayer, ou, comme on

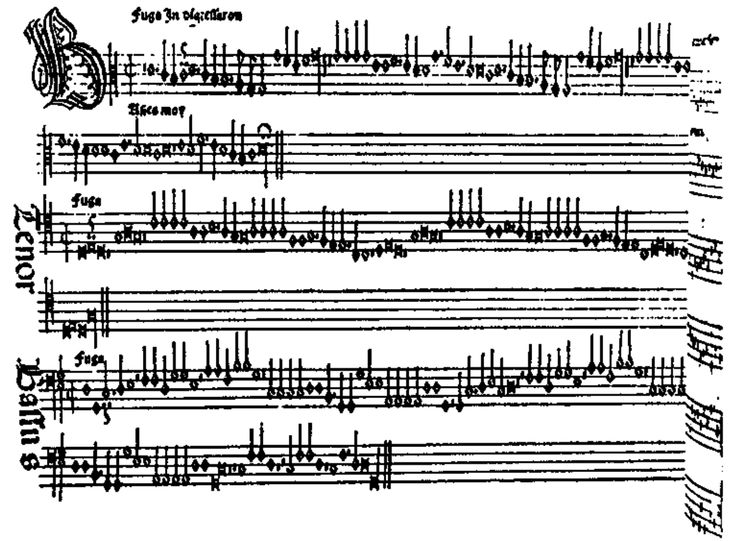


Fig. 16. — *Le premier recueil de musique imprimée.*
Odhecaton *de Petrucci*, 1501.

disait, « éprouver » un répertoire plus étendu, un musicien isolé ne pouvait pas le lire seul en vue de fixer son choix ou de se faire une opinion. Il en fut presque toujours ainsi jusqu'à l'adoption de la basse continue.

L'activité des éditeurs de musique fut considérable durant tout le XVIe siècle. L'Italie en prit la tête : dans la seule année 1587, nous dit François Lesure (1), plus de 70 ouvrages parurent à Venise, Rome et Milan. On connaît quelques chiffres de tirage : ils varient de 200 (Victoria, 1600) à 1 500 (tablature de luth de Morlaye, 1552). La France occupa le

(1) *Larousse de la Musique*, art. *Édition musicale.*

second rang, et l'Allemagne le troisième. La concurrence stimulait utilement, et n'était pas toujours loyale (1). On institua bien la protection par privilège, mais celle-ci resta illusoire (2) : on vit des recueils démarqués par des confrères l'année même de leur parution !

Cette efflorescence de l'édition nous permet de suivre avec précision, presque d'année en année, l'évolution du goût du public. L'éditeur en effet n'était pas délégué par l'auteur, mais un libre commerçant, et c'est lui qui choisissait ses auteurs, en fonction de la demande. Être imprimé constituait donc une consécration officielle, et on a vu au chapitre XXIII les divers grades que pouvait conférer l'édition, depuis l'extrait anonyme jusqu'au recueil démesurément laudatif.

Au XVIIe siècle, la situation se modifia du tout au tout. En Italie, la production se ralentit progressivement jusque vers 1650, et demeura très faible ensuite, jusque vers la fin du XVIIIe siècle. La France prit alors la tête de l'édition mondiale, et la conserva presque jusqu'à la Révolution. Elle y eut d'autant plus de mérite qu'un privilège exclusif avait été donné à un imprimeur d'ailleurs excellent, Pierre Ballard. Mais c'était un monopole d' « imprimeur ». Or la « gravure » était assimilée non à l'imprimerie, mais à la « taille douce » et celle-ci n'était pas soumise à la réglementation de l'imprimerie. Ballard resta donc seul à « imprimer », mais tout le monde se mit à « graver », et les exempts furent satisfaits. L'argutie fut efficace, et n'était pas inutile, car on sait que Lully ne

(1) L'histoire abonde en anecdotes pittoresques, et ce à toutes les époques. Beethoven par exemple avait vendu à Breitkopf son quintette op. 29. Le concurrent de Breitkopf, Artaria, parvint à en faire prendre copie en une nuit chez le comte de Fries à qui Beethoven avait prêté son manuscrit, et, devançant l'éditeur légitime, le fit paraître en toute hâte, sans l'aveu de l'auteur. La copie clandestine, trop hâtive, était naturellement pleine de fautes. Beethoven s'en tira avec ingéniosité, sinon avec droiture. Il pria Artaria de remettre à Ries les 50 exemplaires gravés pour les faire rectifier, et invita Ries à les corriger si grossièrement à l'encre que les exemplaires devinssent invendables... Ainsi, sans froisser personnellement l'un de ses éditeurs, qu'il considérait comme un super-coquin *(Erzschurke)* mais qu'il avait besoin de ménager, parvint-il à faire respecter le bon droit de l'autre.

(2) On rappelle que la Société des Auteurs ne fut fondée que sous la Révolution, grâce à l'initiative de Beaumarchais.

badinait pas avec les privilèges, surtout lorsqu'ils le concernaient... Le monopole subsista théoriquement jusqu'à la Révolution. En fait, sa rigueur se relâcha fort après la mort de Lully, et au XVIIIe siècle, nul ne s'en préoccupait plus sérieusement.

On assista ainsi à un changement considérable dans la conception du rôle de l'éditeur. Celui-ci cessa d'être un potentat décidant des renommées en se basant sur la demande du consommateur ; il devint un artisan travaillant sur commande du compositeur ; en 1782, on comptait à Paris « 44 éditeurs de musique auxquels il faut ajouter un total de 53 compositeurs qui éditaient leur propre production. En outre, on trouve 31 graveurs, 19 copistes, 17 imprimeurs plus 11 en « taille-douce »... « Il arrivait souvent qu'un compositeur fût son propre éditeur : il engageait un graveur, choisissait l'imprimeur, corrigeait les épreuves et vendait dans sa propre maison les exemplaires sur lesquels il avait apposé sa signature comme garantie. A l'occasion le graveur ou l'éditeur était un membre de sa propre famille. L'opération était contrôlée d'un bout à l'autre, sur place. Si cependant le compositeur préférait ne pas éditer ses œuvres lui-même, il avait à sa disposition non seulement un grand nombre d'éditeurs de profession, mais encore tous ces compositeurs et artistes qui s'occupaient d'édition, dont certains étaient ses amis ou tout au moins ses collègues et s'asseyaient près de lui dans un orchestre » (1).

La situation privilégiée de l'édition parisienne était la conséquence de l'activité intense de la vie musicale dans la capitale. La musique chez soi, en effet, était devenue l'une des distractions essentielles de la haute société : Michel Brenet (2) cite, d'après l'Almanach de Paris pour l'année 1759, une vingtaine de salons musicaux à concerts périodiques, la liste étant naturellement loin d'être exhaustive. « Un pareil nombre de concerts dans une seule ville, écrit Barry S. Brook, a évi-

(1) Barry S. Brook, *La Symphonie Française dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, 1959. Thèse sous presse au Centre de Documentation Universitaire, 5, place de la Sorbonne, Paris.

(2) *Le Concert en France sous l'Ancien Régime.*

demment créé une demande de musique telle qu'il n'est pas possible d'y répondre en recourant aux méthodes habituelles de copie et d'impression. C'est pourquoi, dans le courant du XVIIIe siècle, Paris devint la capitale mondiale pour la gravure de musique. Il est probable qu'entre 1750 et 1770, on publia plus de musique à Paris que dans tout le reste de l'Europe mis ensemble. »

Dans les autres pays, par contre, on continua, d'une manière générale, à faire copier à la main les parties de musique jusque vers 1775-1780. On sait, par exemple, que dans l'œuvre immense de Bach, qui occupe aujourd'hui 45 gros volumes de la Bach Gesellschaft (et il s'est perdu plus de la moitié), la liste de ce qui a été édité de son vivant tient en six lignes (1) : Bach écrivait pour son prince ou son église ; l'exécution passée, on rangeait dans un placard et on préparait le concert ou l'office suivant. Le rôle de l'œuvre était achevé. Quand Mattheson fera, six ans après la mort du Cantor, éditer *l'Art de la Fugue*, on le tirera à... 30 exemplaires !

C'est seulement durant la décade 1780-1790 que la musique gravée commença à l'étranger à remplacer régulièrement les copies manuscrites alors qu'elle était d'usage courant en France auparavant (2). Et ce fait eut de curieuses conséquences qu'a magistralement analysées Barry S. Brook.

Le compositeur qui rédigeait pour une exécution précise en avait la responsabilité. Il savait par qui et comment elle serait exécutée. Il pouvait donc prévoir tous les détails de cette exécution, et avait naturellement avantage à les noter, à l'exception de ce qui dépendait de lui-même ou de ce qui, par tradition, pouvait être improvisé à vue sous son contrôle par un collaborateur dont il connaissait les capacités : réalisation de la basse continue, agréments ou ornementation traditionnelle, cadences que l'auteur jouait lui-même ou pour laquelle il faisait confiance à l'interprète. C'est pourquoi par exemple les partitions d'orchestre de Bach sont de véritables partitions, comportant autant de portées que d'exécutants,

(1) N. Dufourcq, *Bach après Bach*, dans « Revue Internationale de Musique », n° 8, *Bach et les siens*, 1950, p. 146.

(2) H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, 1955, p. 49.

et où, sauf ce qu'on a dit ci-dessus, ces portées sont toujours entièrement rédigées.

Il n'en était plus de même avec la partition imprimée. L'auteur ignorait qui allait en faire usage, de combien d'instruments il disposerait, quelle serait l'habileté des lecteurs qui l'interpréteraient.

— Raison de plus, dira le musicien du XXe siècle, pour noter tous les détails de l'interprétation?

C'est exactement la réaction inverse que manifesta le musicien du XVIIe. Celui-ci s'ingénia au contraire à noter le moins de détails possible, de manière à ne pas brider son interprète inconnu et à lui laisser la possibilité de s'adapter au mieux selon des circonstances qu'il ignorait. Précisément parce qu'elle est publiée, une partition de Rameau, contemporaine de celles de Bach, n'est qu'un aide-mémoire réduit au strict minimum, de façon qu'on puisse l'adapter aux circonstances de chaque exécution. On sait par exemple que les clarinettes firent leur apparition à l'Opéra de Paris en 1749 dans *Zoroastre* (1), et que c'est dans ce même *Zoroastre* que pour la reprise de janvier 1770 on y entendit pour la première fois un orchestre sans clavecin ni basse continue (2). Peu importait que Rameau n'eût pas prévu de clarinettes et qu'il eût par contre rédigé une basse continue.

Ainsi le symphoniste français, écrit Barry S. Brook, « sachant que l'ouvrage sur lequel il travaillait serait bientôt publié, dans bien des cas, avant même d'être exécuté, devait tenir compte du marché qui attendait son éditeur et du désir qu'avait celui-ci de vendre le plus possible ; il devait préparer ses partitions de manière qu'elles puissent servir pour les petits aussi bien que pour les grands concerts (avertissement qui apparaît dans bien des titres). Il devait faire très attention au rôle qu'il donnait aux instruments à vent car un grand

(1) Lionel DE LA LAURENCIE, *Rameau et les clarinettes*, S.I.M., 15 février 1913. Le premier auteur qui écrivit pour la clarinette fut peut-être Vivaldi en 1720-1740. W. KOLDENER, dans *Die Musikforschung*, 1951, 2/3, et 1955, p. 209 ; voir aussi PINCHERLE, *Vivaldi et la Musique Instrumentale*, p. 102, et R. B. CHATUN, *Hændel and the clarinet*, Galpin Society Journal, mars 1950.

(2) Cf. p. 257, n. 2.

nombre de « petits concerts » ne comprenaient que des cordes. Combien de fois, lit-on, par exemple dans les frontispices : *Symphonies à quatre ou à huit parties; les hautbois et les cors se vendent séparément; deux hautbois ou deux flûtes ou deux clarinettes, et cors ad libitum.* A l'occasion, ce titre, publicitaire avant la lettre, apparaît même quand une exécution sans les instruments à vent va totalement à l'encontre des intentions manifestes du compositeur » (et il en cite des exemples précis).

Un autre résultat, inattendu, fut la disparition à peu près complète de manuscrits autographes. Le culte de l'autographe est en effet entièrement moderne. Le catalogue de Boisgelou conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris mentionne qu'il ne contient deux symphonies manuscrites de Gossec qu' « en attendant qu'on ait l'œuvre gravé ». D'où on conclut que « les manuscrits autographes des compositeurs étaient considérés comme des brouillons que l'on pouvait jeter dès que l'ouvrage était imprimé. »

Il fallut une révolution, au sens propre, pour que l'on passât d'un monde dans l'autre, à ce point de vue comme à tant d'autres. Car c'est bien à partir des années 1789 que l'on vit l'œuvre écrite réclamer partout son maintien intégral à l'exécution, tout au moins sous le rapport de l'orchestration. Peut-être parce qu'il y avait peu de temps que l'on « orchestrait » réellement : au temps de la basse continue, en effet, on n'orchestrait pas, on « instrumentait », c'est-à-dire qu'on choisissait au début d'un morceau les instruments à employer et ceux-ci ne changeaient plus jusqu'à la fin (1).

Encore ce « respect » de la version originale, pour employer un néologisme à la mode, est-il fort relatif : le XIXe siècle abandonnera l'écriture « *ad libitum* », mais cultivera la « transcription ». On sait tout ce que Liszt a produit dans ce domaine. Beethoven transformera sans hésiter son Concerto de violon en Concerto de piano, en corrigeant à la main la partition

(1) Soit par exemple une cantate de Bach : il dispose ce dimanche-là de trompettes et de hautbois : il placera bien ses trompettes dans le chœur final, mais ne songera pas une seconde qu'elles puissent intervenir pour souligner un détail ou donner une touche de couleur dans l'aria qu'il a confié au hautbois dialoguant avec le contralto.

imprimée et en récrivant des passages entiers (1), tout comme l'avait fait Bach récrivant en ré mineur la fugue en sol mineur de la première sonate pour violon seul, avec toutes les transformations suggérées par l'instrument, et même un peu plus. Les Chevaliers de la Pureté Originelle sont un ordre de création fort récente, et dont les statuts ne semblent pas comporter une étude très approfondie de l'histoire de la musique.

Beethoven a fait un jour connaître de façon très précise son sentiment sur cette question : c'est le point de vue de tous les musiciens antérieurs à la crise de « pureté originelle » de notre XXe siècle.

Le quintette op. 104 en ut mineur n'est malgré son numéro d'opus et sa date de grand cru — 1817 — qu'un remaniement d'une œuvre de jeunesse, le 3e trio op. I datant de 1795 environ. Or l'arrangement avait d'abord été fait par quelqu'un d'autre — on ignore qui. L'arrangeur, C. P. O. avant la lettre, avait scrupuleusement respecté le texte original. Beethoven allait-il donc l'en féliciter? Voici la note manuscrite que, dans un accès d'humour il rédigea sur une copie (2) : « Trio arrangé en quintette à 3 voix par M. Bonne-Volonté *(Herrn Gutwillen)* et ramené à la lumière du jour de l'apparence de 5 voix à 5 voix véritables, et ainsi ramené de grande misérabilité à un aspect présentable par M. Volonté-Correcte *(Herrn Wohlwillen)*, 1817, le 14 août. — *N.-B.* La partition originale du quintette à 3 voix a été offerte en holocauste solennel aux dieux infernaux. »

Mieux encore : dans une note publiée le 20 octobre 1802 dans la *Wiener Zeitung*, Beethoven protestait contre la publication en quintette à cordes de son septuor et de sa *Ire Symphonie.* Mais ce n'est pas du principe de la transcription qu'il se plaignait : c'était uniquement du fait que l'édition ne spécifiait ni qu'il s'agissait d'une transcription, ni que cette transcription n'était pas de lui. Écoutons-le motiver sa récla-

(1) Cette transcription, restée inédite et rigoureusement authentique, a été enregistrée en 1959 sur disque Harmonia Mundi H M S 30 103, sous le nom inattendu de *VIe Concerto de piano.*

(2) J. et B. MASSIN, *Ludwig van Beethoven*, Club Français du Livre, p. 694. Nous rectifions la traduction proposée, qui contient d'évidents contresens (de telles erreurs sont rares dans cet excellent ouvrage).

mation : dans un travail de ce genre, écrit-il, « non seulement des passages entiers doivent être entièrement omis ou réécrits, mais des additions sont nécessaires... C'est pourquoi l'arrangeur doit être soit le compositeur lui-même, *soit du moins quelqu'un qui ait la même façon de penser et le même degré d'invention que lui.* » En somme, le contraire de ce qu'exige l'idéal des C.P.O. Pour Beethoven, comme pour Bach et tous les autres, la bonne transcription n'est pas celle qui respecte la lettre, mais celle qui sait discerner ce qui doit être modifié en passant d'une formation à une autre, quitte à enlever certains passages, à en refaire entièrement d'autres, et à aboutir ainsi, à partir des mêmes éléments, à une œuvre entièrement nouvelle, dont peu importe qu'elle soit celle de l'auteur primitif, le critère n'étant pas la fidélité, mais la qualité.

Il est un point où l'action de ces chevaliers, caractéristique de notre milieu du xxe siècle, apparaît particulièrement ignorante des usages anciens. La superstition du « texte écrit » (tout ce qui écrit, rien que ce qui est écrit) les pousse à considérer comme idéale l'exécution presse-bouton d'un robot suivant au métronome la partition imprimée ou manuscrite, sans rien négliger ni rien interpréter. Or les premiers compositeurs à préconiser strictement cette conception — et naturellement pour leurs propres œuvres — furent peut-être Ravel et Strawinsky à l'aube du xxe siècle : en fonction de quoi ils s'ingénièrent à tout écrire, minutieusement, de façon qu'il n'y eût pas un détail de rubato, pas une subtilité de nuance, qui n'eût été prévue et notée à l'avance. La sottise est évidemment d'appliquer leur doctrine non pas, ce qui est légitime, aux œuvres pour lesquelles elle a été élaborée, mais rétrospectivement à toutes les autres, conçues dans un esprit tout différent (1), ce qui eût sans doute fait dire aux auteurs, comme l'écrivait Boyé en 1779 :

(1) Un exemple entre mille : le fameux *sol-sol-sol-mi* de la Ve Symphonie est écrit sans aucune indication particulière, sous la rubrique générale *Allegro* qui est celle de l'ensemble du mouvement. Or c'est Beethoven lui-même qui indiqua à Schindler qu'il valait mieux l'exposer avec un grand élargissement (J. et B. MASSIN, *op. cit.*, p. 667). Je sais des chefs d'orchestre

« Un véritable acteur qui doit remplir un rôle musical ne manque pas d'apercevoir que s'il ne chantoit positivement que ce qui est marqué sur le papier, les auditeurs ne se contenteroient guère d'une manière si puérile et si éloignée du sens des paroles » (1).

On conçoit tout ce que recèle de mystère, et aussi de pièges, ce petit mot dont les auteurs anciens font le juge suprême et qu'ils invoquent en chaque occasion : le « goût »...

Au cours du XIXe siècle, nouvelle évolution. A la multiplicité des petites entreprises se surajoute, et bientôt se substitue à peu près l'autorité pesante de grosses firmes puissamment organisées. Une imprimerie allemande installée modestement à Leipzig dès 1719, la firme Breitkopf et fils, donna le branle en s'agrandissant progressivement jusqu'à devenir, en association avec Härtel en 1795, une sorte de véritable quartier général de la vie musicale allemande, abordant bientôt un rôle international. L'exemple fut suivi partout, et à la fin du XIXe siècle, l'édition musicale devint une des forces essentielles de la vie de cet art, et souvent l'arbitre des renommées. Les grands éditeurs « poussaient » leurs poulains, et l'ambition suprême des compositeurs était de devenir l'un de ceux-ci.

Le plus souvent — il en est encore souvent ainsi — l'éditeur achetait son œuvre au compositeur. Il se substituait dès lors à lui et exploitait l'ouvrage pour son compte, se chargeant de sa propagande et courant les risques, parfois considérables en un sens comme dans l'autre, surtout lorsqu'il s'agissait de théâtre. Il pouvait y faire fortune ou s'y ruiner. On raconte que Gounod rencontra un jour son éditeur Choudens, vêtu d'une somptueuse pelisse. « Tiens, tiens, fit Gounod en caressant la fourrure, je la reconnais, cette pelisse, c'est *Faust!* — Hé oui, répondit Choudens, qui ne manquait pas d'esprit,

qui, pour avoir respecté cette tradition, se sont vu rappeler à l'ordre par le chevalier C.P.O. de service.

(1) Cité par E. Borrel dans son livre *L'Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, p. 14. Ouvrage de pure documentation si important qu'aucun interprète de musique ancienne ne devrait sans l'avoir lu aborder la scène, l'estrade ou le micro, ni aucun critique se permettre sans le même préalable une appréciation sur les interprètes de cette musique. On l'a déjà dit plus haut, mais cela peut se répéter.

c'est *Faust;* et ça (il ouvrit le manteau et montra un trou dans la doublure), ça, c'est *le Tribut de Zamora* » (1).

On vit ainsi les histoires les plus curieuses. Beethoven, distrait ou peu scrupuleux, vendait plusieurs fois ses droits pour la même œuvre à des éditeurs différents. *Les Préludes* de Chopin, commande de Pleyel, lui furent payés 2 000 francs (environ 5 000 nouveaux francs 1960, soit un demi-million de « francs légers »), mais les mélodies de Fauré lui étaient achetées en moyenne 50 francs pièce (sans aucun droit ultérieur sur la vente), par le « père Hamelle » qui en remerciement se fit « donner » gratuitement les deux quatuors par-dessus le marché (2).

La confection des « matériels » d'orchestre pour les gros ouvrages est devenue, avec le développement numérique monstrueux de l'orchestre moderne, une entreprise quasi-inhumaine. Les éditeurs qui l'assument pour un auteur dont la renommée n'est pas encore une garantie de tout repos jouent presque, aujourd'hui, un rôle de mécènes. A leur défaut, le malheureux compositeur, souvent aidé de sa femme et d'amis dévoués, passe des nuits entières à cette besogne ingrate, et comme les bonnes volontés n'apportent pas toujours la compétence, il peut s'ensuivre de véritables catastrophes. De la Symphonie de Franck au *Pelléas* de Debussy — et au delà — on ne compte plus les œuvres qui faillirent chuter devant la mauvaise humeur des orchestres rebutés par l'insipide travail des « corrections de fautes » en nombre excessif.

Un important progrès, sur le plan pratique, fut apporté il y a peu de temps par la généralisation du « calque », permettant de reproduire au minimum de frais un original écrit directement par le compositeur ou par un copiste — ce qui développa l'artisanat du « simili-graveur », copiste calligraphe dont les dessins, lorsqu'il est habile, parviennent à donner l'illusion de la coûteuse gravure.

Enfin, devant les difficultés parfois insurmontables que

(1) Opéra de Gounod, édité également par Choudens, et qui ne connut aucun succès. Choudens n'était avant *Faust* qu'un petit boutiquier éditeur de romances. Il risqua sa chance sur l'œuvre de Gounod... et gagna (LANDORMY, *Gounod*, p. 95).

(2) KOECHLIN, *Fauré*, p. 15.

rencontre trop fréquemment le compositeur en mal d'éditeur, certains pays — dont malheureusement n'est pas la France — ont mis au point une association corporative d'édition mutualiste qui rend de grands services. L'initiative vint de Hollande, où fonctionne à la satisfaction de tous une vaste entreprise de ce genre baptisée « Donemus », jeu de mots qui évoque à la fois son titre (DOcumentatie in NEderland voor MUSiek) et son caractère désintéressé. Elle a été suivie notamment en Belgique avec le CEBEDEM (Centre belge de documentation musicale).

Il faudrait encore examiner ici les transformations en profondeur qu'apporte depuis une dizaine d'années à la musique le développement du microsillon. L'éditeur de disques est devenu lui aussi, aux côtés de l'éditeur papier, un acteur essentiel dans la diffusion des œuvres, et par là dans leur audience et leur renommée, parfois même dans leur conception. Mais nous quitterions ici le terrain historique où veut se cantonner cet ouvrage, et tel n'est point notre dessein.

27

LA CLARINETTE DE SCUDO
OU LE CRITIQUE

Encore une invention du romantisme. Jusqu'à lui, on ne conçoit pas de critique professionnel. Les siècles reculés nous ont parfois transmis l'opinion générale sur tel ou tel artiste : cela émane d'un historien qui relate, ou parfois d'un théoricien risquant une digression à propos d'un auteur qu'il cite ; rien de méthodique ni d'organisé. L'artiste ne relève que des réactions de son auditoire, et nul ne s'estime mandaté pour donner ses opinions personnelles en exemple et en guide de l'opinion. Parfois les professionnels glissent un éloge ou — plus souvent — un coup de griffe à l'égard d'un collègue : on les cite comme un « potin de la commère » et c'est tout. Les « razos » des jongleurs médiévaux sont peut-être le prototype de cette « critique des confrères », vieille comme le monde sous sa forme verbale, et à laquelle nul n'attacha jamais de valeur d'oracle. « Peire de Valeira fut de Gascogne. Il fit des vers comme on les faisait alors, de pauvre façon. Ses chants n'eurent pas grande valeur, ni lui non plus... Guiraut de Borneilh fut meilleur troubadour qu'aucun de ceux-là, et c'est pourquoi il fut appelé maître... » Mais, sur le même Guiraut de Borneilh, son rival Peire d'Auvergne écrit qu'il a « l'aspect d'une outre desséchée » et que son chant « ressemble à celui d'une vieille porteuse d'eau... »

Nous savons ce que valent ces « critiques » (1) : les « razos », écrit A. Jeanroy, vinrent en un moment « où la poésie des troubadours, si profondément actuelle et personnelle, perdit de son intérêt... ou essaya d'en raviver l'attrait en les expliquant par les circonstances qui les auraient suscitées, en les rattachant à l'époque et à la vie des auteurs » (2). En somme, la « notice de programme » ou de pochette de disques de l'époque...

Au XVIIIe siècle, encore, il n'y a pas de critique de profession. La presse ne parle musique que sous l'angle de la chronique : elle enregistre les réactions de l'auditoire et c'est tout. A peine mentionne-t-elle le nom du compositeur qui du reste ne figure pas même régulièrement sur les affiches des théâtres lyriques. Feuilletons *Le Mercure de France* ou l'*Almanach des spectacles*. Nous y apprendrons que « l'accueil favorable que le public a fait à cet opéra en fait espérer de nombreuses représentations » (3), ou encore que « l'opéra d'Hippolyte et Aricie continue avec beaucoup de succès et paroît toujours plus goûté » (4). C'est de la chronique mondaine, ce n'est pas de la critique. Les remarques techniques elles-mêmes sont présentées sous le même angle : « on fut d'abord étonné d'une musique bien plus chargée et plus fertile en images, que l'on n'avoit coutume d'en entendre au théâtre. On goûta néanmoins, etc... » (5).

La discussion pourtant s'engage parfois, mais non pas dans les journaux ; elle se borne aux grands problèmes, — par exemple aux démêlés de la musique italienne avec la musique française —, se limite aux œuvres jugées significatives d'une tendance définie, et c'est à cette tendance que l'on s'intéresse, non à l'œuvre pour elle-même, et encore moins à son auteur. C'est ainsi que l'*Omphale* de Destouches fit éclore maint libelle, mais c'est parce que, en face des opéras de Rameau, celui-ci symbolisait la tradition lulliste que l'on jugeait compromise.

(1) Cf. *supra*, chap. III.

(2) *La Poésie lyrique des troubadours*, I, 1934, pp. 103-104.

(3) *Mercure de France*, octobre 1733, à propos d'*Hippolyte et Aricie*, grande édition Durand, préface, p. LVI.

(4) *Id.*, novembre, cit. *ibid.*

(5) *Almanach des Spectacles*, 1765, *ibid.*, p. LIX.

On recherchait une forme littéraire qui enrobât la discussion : par exemple « lettre d'un musicien d'orchestre à ses camarades sur... » ou encore dialogue fictif dans le salon d'une noble dame : « J'en conviens, Madame, dit le chevalier ; mais vous m'accorderez que... ». L'Impromptu de Versailles n'est pas encore loin.

Les compositeurs, de leur côté, eurent parfois la tentation de s'expliquer devant le public sur l'esprit dans lequel ils avaient travaillé. Dès le XVIe siècle, cela affleure dans les préfaces ou les dédicaces. Elles adoptent en général le ton timide et déférent de l'excuse. « Je say bien, écrit Paschal de l'Estocart en tête de son second livre des *Octonaires de la Vanité du monde*, que l'on y rencontrera des pièces qui seront estimées de plus légère étoffe que celles du premier livre... je me suis acomodé tant au désir de cest ami, qu'à l'air de ses vers qu'il a voulu dresser de cèste façon... à l'espreuve on orra si j'ay bien ou mal rencontré. L'affection que j'ay eue de bien faire me contente, et ne porteray jamais envie à ceux qui feront mieux... »

Il ne s'agit encore ici que de justifier l'œuvre que l'on présente au public : celui-ci, ou s'il y a lieu le dédicataire, princier ou autre, est toujours considéré comme le juge souverain. Bientôt le compositeur voudra plaider non plus pour telle œuvre de sa façon, mais pour l'esthétique générale qui commande sa production ainsi que pour les confrères qui la partagent ; et par dérivation, il cédera à la tentation d'attaquer ceux qui illustrent ou défendent une esthétique contraire. Tentation qui lui est commune avec le professeur, théoricien d'une doctrine. Le chanoine Artusi, de Bologne, était l'auteur d'un traité de contrepoint, publié en 1586. Il ne lui était pas agréable de constater le succès de compositeurs qui ne tenaient aucun compte de ses règles. C'est pourquoi il se rendit plus célèbre qu'il ne l'eût souhaité en publiant en 1600 le fameux libelle qui, dirigé contre les nouveautés harmoniques de Monteverdi ou de Gesualdo, a fait du nom de son auteur le synonyme de la critique pédante et rétrograde — tout comme Scheibe, cent quarante ans plus tard, par ses attaques contre J.-S. Bach, deviendra — ou devrait devenir — le symbole du critique d'avant-garde dédaigneux

de tout ce qui n'est pas le « dernier bateau » (1). Enfin le philosophe, tel que l'entendait le XVIIIe siècle, eût cru manquer à sa mission s'il avait négligé de donner son avis sur la musique comme il la donnait sur toute chose. Qu'un philosophe se doublât d'un compositeur, et surtout d'un compositeur aigri, et vous obtiendrez Jean-Jacques Rousseau...

Il n'y avait pas, du reste, de presse musicale à proprement parler. Les premiers essais, qui datent du XVIIIe siècle, furent ou bien des publications périodiques de morceaux plus ou moins commentés (comme le *Journal du clavecin*, 1782) ou bien des « ouvrages paraissant en fascicules » (2) comme la *Critica Musica* de Mattheson (1722), ou le *Kritischer Musikus* de Scheibe (1737). Presse spécialisée ou presse générale, la critique au sens où nous l'entendons est bien une initiative du romantisme.

Elle fut surtout, pour les compositeurs eux-mêmes, un moyen de défendre leurs idées et ceux qui s'en rapprochaient, avec pour corollaire l'objectif de jeter le discrédit sur les tenants d'une esthétique adverse. Le grand initiateur fut ici Schumann, avec sa *Neue Zeitschrift für Musik* (1834). On connaît son bref et expressif compte rendu du *Prophète* de Meyerbeer :

1849
Le Prophète.
†

Ce fut aussi, pour les éditeurs, un moyen de soutenir leurs productions. Avant même le journal de Schumann, dès 1798, la firme Breitkopf et Härtel avait fondé l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, en la confiant à un homme de lettres, Rochlitz.

Au cours du XIXe siècle, les revues musicales se multiplient. La grande presse ouvre ses colonnes à une rubrique musicale.

(1) Il y avait ici, en plus, une raison personnelle : le jeune Scheibe, en 1729, avait concouru pour le poste d'organiste à Saint-Thomas de Leipzig, et s'était vu préférer un concurrent. Or, Bach était du jury...

(2) Cf. V. FÉDOROV, art. *Périodique* dans le *Larousse de la Musique*, 1957.

Ici encore, et pour la même raison, ce sont souvent des compositeurs qui l'assurent : Berlioz en sera, dès ses débuts au *Correspondant* en 1828, le plus prestigieux spécimen. Ce sont aussi parfois des hommes de lettres, ou de simples amateurs que rien ne justifie *a priori* pour une pareille tâche. C'est ainsi que l'on vit régner pendant plusieurs lustres sur l'opinion musicale parisienne, grâce à la *Revue des Deux Mondes*, un certain Paul Scudo, né à Vienne selon les uns, à Venise selon Fétis, dont les seules études musicales avaient consisté en un bref passage à dix-neuf ans à l'école de Choron. Celui-ci l'appelait « son bouffon », et ses références professionnelles se bornaient à avoir tenu la seconde clarinette dans un régiment en garnison à Nantes en 1832. Quant à son bagage de compositeur, il se limitait à des romances dont Fétis assure que « toutes les fautes d'harmonie et de phrasé semblent y avoir été accumulées à plaisir ».

Du journal, on passa au livre. Les aimables discussions de salon du siècle précédent avaient vécu. Elles firent place aux doctes traités de philosophes qui traitent du Beau *in abstracto* et décident en conséquence qu'Un Tel répond à leur définition, et non Un Tel. Type Hanslick. L'ouvrage capital de ce juriste prago-viennois, *Le Beau musical, contribution à une révision de l'esthétique de l'art*, écrit en 1854 et traduit successivement en français, en italien, en anglais et en russe, devait devenir l'arme de prédilection de tous ceux qui, ne comprenant rien aux réformes de Wagner, tentèrent de s'y opposer, non pour les dépasser, mais pour y fermer leurs oreilles. C'est dans cette dissertation que l'on trouve pour la première fois la thèse, contredite par des siècles d'expérience, mais reprise avec ardeur et intransigeance par le XXe siècle à la suite de la *Poétique musicale* de Strawinsky, de l'inaptitude de la musique à une « représentation » quelconque (1).

(1) Il faut dire à la décharge de Hanslick que l'on était vraiment allé trop loin dans les divagations explicatives et sentimentales de la musique. Haydn était ravi des titres que ses éditeurs inventaient pour ses symphonies ; Beethoven en mettait lui-même à certaines sonates ou à la Pastorale. Mais Chopin en était exaspéré. Fauré, souvent sollicité, s'y refusa toujours. La

C'est ainsi qu'on en vint peu à peu à une conception nouvelle. Déjà, dans le cycle global de la passation des pouvoirs dont nous avons étudié d'autres aspects, le prince dédicataire s'était substitué aux dieux incontrôlables dans le rôle de juge suprême de la musique qu'on lui offrait. Puis l'auditoire, anonyme et spontané, s'était substitué au prince. Désormais, le Critique professionnalisé visera à se substituer au public. Sa triple origine justifiera en quelque sorte la diversité de ses réactions. Le compositeur devenu critique défendait son idéal personnel, au besoin contre les réactions du public. Le chroniqueur, devenu lui aussi critique, exposait par contre ces mêmes réactions, dont il n'était que l'interprète. Dans le duel latent qui, trop souvent, opposa le compositeur et le public, les deux parties eurent ainsi leur avocat. Bientôt, à son tour, l'esthéticien deviendra critique. Il se forgera son idéal personnel et croira, de bonne foi, s'instituer arbitre. A l'heure actuelle encore, la critique musicale, pour la plus grande part, pourrait se répartir en fonction de sa descendance selon l'un ou l'autre de ces prototypes.

Mais le développement de l'histoire de la musique à l'aube du XXe siècle entraîna une curieuse conséquence. Le critique du XIXe siècle était en somme l'héritier du rédacteur de gazettes au siècle précédent. Il se voulait l'avocat des réactions du public. Celui-ci hésitait-il devant des nouveautés qui déconcertaient, il traduisait ses réticences et, d'instinct, se plaçait « contre ». La critique du XIXe siècle, à quelques courageuses exceptions près, fut par principe, dans son ensemble, conservatrice et boudeuse devant toute évolution. Il advint qu'en recueillant, à propos des chefs-d'œuvre désormais admis, les perles soigneusement triées des critiques qui les avaient méconnus — et il est, dans cette anthologie souvent cocasse, des morceaux de la plus haute saveur — le XXe siècle a créé chez beaucoup de leurs successeurs une terreur panique de figurer un jour dans des recueils de ce genre.

« représentation » musicale est un élément important et indiscutable de la musique. Ce n'en est pas le seul, et bien des chefs-d'œuvre s'en sont passés. D'autres aussi en sont nés. La nier est aussi puéril que la généraliser à tort et à travers.

Aux mêmes courageuses exceptions près, on vit donc le gros de la colonne virer de bord, et sans plus de discernement se donner pour rôle d' « éduquer le public » en faisant l'apologie par principe et par attitude de toute « nouveauté » en tant que telle.

Quelles conséquences ce jeu faussé du nécessaire dialogue est-il susceptible d'entraîner? Nous aurons l'occasion d'y revenir au dernier chapitre de cet ouvrage.

28

BOUBOUROCHE
OU LE PUBLIC

Pendant des siècles, on ne s'est pas préoccupé de lui.

Il n'a d'abord été que la figuration muette entourant le prince dédicataire. Puis, un jour, on s'est aperçu de sa présence. On a sollicité ses suffrages, on s'est enquis de ses goûts. Mais il n'a commencé à compter que le jour où, le concert devenant payant, il apparut d'une importance vitale qu'il ne désertât point les salles.

On a vu que le public, longtemps, ne payait point hors de l'opéra. C'est pourquoi, au fond, ses réactions n'ont d'abord été enregistrées que dans ce seul secteur. Nous ne serons guère informés de ses opinions véritables dans les autres domaines que lorsqu'il y paiera à son tour, c'est-à-dire guère avant le XIXe siècle. Jusque-là, devant le silence des textes, nous en sommes réduits aux déductions : par exemple on se basera sur le nombre des copies ou des éditions dans une période donnée pour dresser le graphique toujours oscillant de la faveur de tel auteur, ainsi que le palmarès de ses œuvres préférées. A partir de la fin du XVIIIe siècle, les programmes de concerts nous donnent à leur tour de précieuses indications. Les comptes de caisse des théâtres lyriques sont, eux aussi, une source d'information, trop peu exploitée encore. De-ci de-là apparaissent dans les chroniques ou les correspondances de fugitives indications grâce auxquelles se devine la résonance réelle des œuvres dans leur vrai milieu — c'est-à-dire dans le public de leur temps. Les critiques professionnelles, elles, sont

bien souvent trompeuses. On a vu à quel point elles reflètent souvent des préoccupations extérieures ou subjectives : telle œuvre ovationnée un soir sera le lendemain « éreintée » dans la presse ; telle autre mitonnée confidentiellement dans un petit cercle capitonné recevra des louanges hyperboliques sans rapport avec sa résonance véritable. C'est ainsi que dans un récent congrès de l'Unesco, on vit un musicien japonais avouer sa stupéfaction, après trois mois de voyage en Occident, de découvrir le peu de place que tenait en réalité le dodécaphonisme dans la vie quotidienne des concerts et de l'activité musicale. Sur la foi des revues spécialisées, des programmes de festivals et des proclamations d'adeptes, il s'imaginait que de Gibraltar à Copenhague, et du matin au soir, l'Europe musicale ne vivait que de séries et de récurrences.

Or c'est dans ce panorama confus des réactions du public que réside la véritable histoire de la musique, et cette histoire n'est encore qu'esquissée. Lionel de La Laurencie a écrit une étude intitulée *Le Goût musical en France.* Ce titre à lui seul est une porte ouverte vers tout un aspect de la musicologie, que l'on commence seulement à explorer. Ce n'est que grâce à lui que l'on pourrait sortir de la routine séculaire qui pousse chacun à considérer ses propres appréciations comme arbitres suprêmes, valables en tous lieux et en tous temps. « Je ne dis pas que telle œuvre est mauvaise parce que je la trouve mauvaise, disait récemment un critique connu à la Radio, je le dis parce que cela *est.* » Or, dans l'absolu, cela n' « est » pas. Chaque groupe — parfois même chaque individu — se forme des critères, en fonction de son temps, de ses goûts, de sa formation, et il juge d'après ces critères. L'évolution constante de ceux-ci est un élément essentiel de l'histoire de notre art. On a beaucoup étudié les biographies, les catalogues, les formes syntactiques. Tout cela reste lettre morte si on persiste à se le représenter dans son propre cadre de mœurs et de pensée, qui ne correspond en rien à la réalité de la musique passée. Il reste à écrire l'histoire du public, car celui-ci est devenu directement le seul vrai juge depuis qu'il n'y a plus de princes, au propre ou au figuré, pour parler en son nom et faire vivre la musique en s'en instituant l'arbitre.

Jamais ce « public » ne semble avoir été si divers que de nos jours. Dans une société primitive, ignorant la notion de « concert », il était, et est encore, relativement homogène. Dès l'Antiquité, il semble que l'intervention de la culture ait eu pour résultat de le couper en deux.

La marche des temps laissera relativement uni le bloc dit « inculte », fidèle à des traditions qui évoluent lentement et qui, au XXe siècle seulement pour la plupart, périront l'une après l'autre. Plutôt que de s'adapter, on verra alors ceux qui en vivaient jusque-là se rejeter, en abandonnant leur personnalité, sur l'étage inférieur de l'autre groupe qui, après le café-concert du XIXe siècle, lui fournira ses « variétés » de valeur souvent discutable.

Jusqu'à la fin du Moyen Age, et peut-être plus avant, une barrière sociale quasi infranchissable a coupé en deux l'aristocratie des villes et le monde de la campagne. Jusqu'au siècle dernier, celui-ci a conservé ses mœurs musicales, qui n'ont guère varié depuis des millénaires : ce qu'on appelle le « folklore musical » a été longtemps la musique tout court ; transmission orale, fonds traditionnel anonyme sur lequel l'interprète brode ou improvise, absence de tout texte écrit, sinon après coup et occasionnellement. Ce n'est guère que vers le milieu du XIXe siècle, qu'on commença à noter à la dictée les trésors des fonds nationaux, au moment même où ils commençaient à perdre de leur vitalité. Ce qu'il subsiste encore des coutumes musicales populaires à l'heure actuelle nous permet tout juste de nous rendre compte de ce qu'a été dans sa quasi-totalité la civilisation musicale d'un nombre incontrôlable de siècles passés dans ses rapports entre l'artiste et le public.

Le bloc « cultivé », lui, en incessantes transformations, n'a cessé de se fractionner. Même sa partie la plus raffinée, aujourd'hui, n'est pas homogène. B. Gavoty la décrit spirituellement sous son aspect parisien actuel (1) : « Ce n'est point un monde, mais un microcosme, doté de coutumes caractéristiques. Un psychologue s'y reconnaît vite dans la petite ronde des « habitués ». Il distingue le « public » de Cortot de celui de Braïlowsky, dénombre les puristes qui n'acceptent d'en-

(1) *Les Français sont-ils musiciens?* 1950, p. 143.

tendre la Neuvième que « par Klemperer » ; il détecte les mozartiens qui vont à Salzbourg comme les Arabes à La Mecque, identifie les wagnérophiles, repère la dame entêtée qui, méprisant Roussel jusqu'à sa « troisième manière », prétend mourir si on lui inflige le *Festin de l'araignée*, et isole les fanatiques de Messiaen, qui boivent religieusement la parole obscure du jeune maître. Il s'amuse aux menues intrigues de ce petit peuple affairé, suit les manèges des chanteuses caquetant autour des chefs d'orchestre étrangers, comme leurs sœurs emplumées devant les coqs : ces chefs, nés de la vogue, guère moins mouvante que la vague, il a bientôt mesuré leur empire respectif sur le public et arpenté la chasse gardée où s'exerce jalousement leur séduction individuelle. A X, qui joue bien de la baguette et dont la jaquette est irrésistible, les grands délires romantiques. A Y, son plus mortel ennemi, la *Valse* de Ravel, qu'il danse comme personne. »

L'étiquette « populaire » elle-même, qui pourrait à la rigueur former le point de jonction initial entre les blocs, n'a pas le même sens de part et d'autre. Uniquement orale d'un côté, elle est de l'autre œuvre d'artistes spécialisés, souvent « amateurs » au sens où l'entendent aujourd'hui les musiciens. Plus souvent écrite, elle est par cela même plus fugitive, et se renouvelle à mesure qu'elle se démode. C'est elle qui, en fait, aboutit à la chanson de variétés d'aujourd'hui, et le public qu'elle satisfait éprouve rarement — on ne le sait que trop — le besoin d'accéder à la musique tout court — celle que, à la Radio, on appelle familièrement « la lourde » pour l'opposer à la « musique légère ».

La discrimination, toutefois, n'a pas toujours été aussi tranchée qu'elle l'est de nos jours. La chanson populaire joue un rôle primordial dans la polyphonie de la Renaissance, le XVII[e] siècle n'a cessé de mettre en vaudevilles les opéras de Lully, Mozart se réjouissait d'entendre les garçons de café de Prague siffloter les airs de *Figaro*, et les *lieder* de Schubert servent encore de base d'improvisation aux pianistes de musique douce des restaurants de Vienne. Ce n'est guère que depuis un demi-siècle que nos chevaliers ont mis à la musique « lourde » un corset de fer-blanc, et l'ont figée derrière écriteaux « défense de toucher » dans l'attitude guindée d'une

vieille demoiselle défendant sa vertu à l'abri d'un rideau de gardes champêtres.

L'auteur de ce livre n'a pas connu, pour sa part, les Concerts Rouge de la rue de Tournon, où l'on écoutait des mélodies de Schumann devant un bock ou une cerise à l'eau-de-vie, mais son enfance fréquentait encore, boulevard de Strasbourg, les Concerts Touche où une douzaine d'exécutants se tirait avec honneur des symphonies de Beethoven dans une atmosphère détendue et joviale, tandis qu'un habile pianiste synthétisait les instruments manquants et que le chef interpellait les retardataires. L'abandon de cette familiarité avec la musique est peut-être favorable à sa perfection matérielle ; il n'est pas impossible qu'elle y ait perdu en chaleur et en rayonnement ce qu'elle a gagné en prestige théorique, ni que cet abandon ait contribué à repousser vers une musique de qualité inférieure un large public de bonne volonté qui a été longtemps celui de la musique tout court.

Le public antérieur au XIXe siècle était vibrant, il n'était pas « respectueux ». Les mystères du XVe siècle s'ouvraient et se ponctuaient de morceaux musicaux que l'on intitulait expressivement *silete* (taisez-vous), et certains d'entre eux sont effectivement chantés sur des paroles telles que *Silete, silete, silentium habete.* L'ouverture des premiers opéras n'a pas d'autre raison d'être que de faire taire le public — il en est encore de même au music-hall — et l'on s'explique ainsi qu'elle ait, chez Monteverdi, le caractère d'une bruyante fanfare, chez Lully l'aspect stéréotypé d'une solennelle introduction au rythme pointé, et qu'elle ait dû attendre Gluck et Mozart pour se préoccuper de prendre une signification dramatique qui ne sera généralisée qu'avec Wagner. Quand Berlioz, dans ses *Mémoires*, nous raconte fièrement qu'il suivait sur la partition les opéras de Gluck et interpellait à haute voix, de la salle, chanteurs ou chef d'orchestre qui se permettaient une coupure ou une variante, on ne peut se priver d'imaginer que pareils rappels à l'ordre provoqueraient aujourd'hui l'intervention rapide de deux « municipaux » de service, tandis qu'à l'époque elle semblait toute naturelle. Le folklore des théâtres lyriques de province, dans le midi de la France surtout, est nourri d'anecdotes de ce genre. L'une des

plus savoureuses est celle qui courut le théâtre du Capitole à Toulouse il y a une trentaine d'années. A chaque représentation de *Werther*, le malheureux Albert ne pouvait entrer en scène sans être salué, au moment de commencer son air, par un chœur parlé issu des secondes galeries et lui apprenant, en termes non ambigus, son infortune conjugale. Exaspéré, l'artiste chargé du rôle décida un jour de rendre cette manifestation impossible. Il retarda son entrée, commença son air en coulisse et le poursuivit en entrant en scène. Tout se passa fort bien, et l'air s'acheva sans le moindre incident. A ce moment, de l'emplacement habituel partit une voix isolée et douce : « T'es cocu quand même... »

Cette familiarité avec le public était du reste partagée par le théâtre dramatique et n'allait pas sans excès. Le célèbre acteur Frédérick Lemaître engageait de véritables dialogues hors rôle avec le public du « poulailler », les cadavres d'opéra se relevaient pour saluer à la fin de l'air de leur trépas, et on raconte qu'un pianiste de l'ancienne école, et de mœurs particulières, encore vivant aujourd'hui, s'arrêta un jour dans un concert après un trait particulièrement réussi pour regarder ses doigts ornés de bagues, puis les baisa en disant : « Bravo, ma petite main gauche », et continua le morceau.

On ne peut certes regretter, sinon pour le pittoresque, la disparition de ces facéties. Mais on peut se demander si la nécessaire réaction n'a pas outrepassé son but, et s'il n'est pas excessif, par exemple, au milieu de quarante minutes de garde-à-vous, de demeurer entre les morceaux d'une interminable suite pour violoncelle seul (1) dans un silence glacé en écoutant l'artiste se moucher ou réaccorder sa chanterelle de la même manière que s'il exécutait un adagio sublime : sait-on que cet usage, venu des pays germaniques, où il semble s'être implanté vers 1920, suscitait encore des controverses en France vers 1935, et ne s'y est généralisé que pendant l'occupation allemande de 40-45?

(1) Qui n'est interminable, d'ailleurs, que par suite de cette singulière façon de l'écouter. Une suite de Bach est un pot pourri de morceaux de danse stylisés. Imaginerait-on un récital de Sydney Bechet ou de Louis Armstrong dans cette ambiance réfrigérante?

Il est vrai que le disque et la radio, nous apportant à domicile et sans contrôle de respect humain les plus prestigieuses exécutions, permettent une notable détente. On écoute Toscanini en faisant la vaisselle ou en piochant un cours de droit public. Laissons les sociologues disputer si ceci vaut mieux que cela...

En même temps que l'on enseignait au public à se figer et à se raidir, il semble que l'on ait pris quelque plaisir à inculquer aux artistes l'idée bizarre que leur valeur est en raison inverse du suffrage du public. Aux interprètes, on enseigne à refréner leur sensibilité, faisant d'une lecture de solfège bien en place où rien n'est ajouté à la lettre écrite l'idéal d'une exécution modèle. Aux compositeurs, on prêche la défiance de toute spontanéité, qualifiée « concession » ou « compromission ». La louange suprême devient la « pureté absolue », dont le signe tangible n'est autre, selon l'expression déjà citée de l'un des maîtres de ce critère, H. Stückenschmidt, que « la révolte contre la sensibilité immédiate » (1). L'un des représentants de la jeune école a pu écrire froidement qu' « un compositeur de valeur n'écrira pas une harmonie qui flatte l'oreille ». Le droit de jugement du public se voit indûment confisqué au bénéfice d'équipes spécialisées, dont la compétence n'est pas toujours au niveau de l'assurance ; celles-ci deviennent ainsi détentrices du droit exclusif de signer des certificats de génie que ne ratifient pas toujours les auditoires tenant portes ouvertes.

Que fera dès lors ce public si explicitement tenu pour rien? Attendra-t-on de lui que, selon ce qui fut dit un jour lors d'une discussion publique à Cologne, il passe plusieurs années de sa vie la tête dans les mains à essayer de deviner les intentions cachées que M. X ou M. Y ont mises dans deux grincements de clarinette? La vie moderne est trop courte et trop dense pour cela : il estimera qu'il a des tâches plus utiles et plus urgentes à remplir. Et une fois de plus on aura assisté à la « trahison des clercs ».

(1) *Musique nouvelle*, 1956, p. 153.

29

ÉPILOGUE : AUTOPSIE POUR LE XXIe SIÈCLE

N'est-ce pas à la musique, et à la musique seule, qu'il faut demander le secret de la musique?

Paul DUKAS.

Si l'on admet l'âge donné par les archéologues à notre fresque représentant le premier « concert » à l'arc musical, cela fait quelque chose comme 40 000 ans que se poursuit ce que nous appellerions aujourd'hui « émission continue ». Et la musique, allégrement, se prépare à aborder son troisième millénaire d'ère chrétienne. Quel visage prendra-t-elle en cette aventure nouvelle?

Nous avons essayé, pour le savoir, de téléphoner à la Postérité. Impossible d'obtenir la ligne : elle était constamment occupée. Ne disposant pas comme certains confrères de branchement spécial, il fallut renoncer à sténographier ses confidences.

Du moins pouvait-on, à la lumière d'une évolution dont nous connaissions maintenant les grandes étapes, tenter de faire le point. Et le chemin parcouru nous fit frémir dès l'abord d'un immense orgueil.

Jamais, de mémoire d'homme, nos virtuoses n'ont atteint une telle perfection de technique. Le moindre élève du Conservatoire se joue des difficultés qui firent, il n'y a guère plus

de cent ans, attribuer à Paganini le pied fourchu d'un envoyé du diable. Les facultés de lecture de nos grands orchestres sont prodigieuses, et nos organistes improvisent à la minute des symphonies qui jadis eussent demandé des mois de méditation. L'orchestration de la moindre cantate de Rome rendrait jaloux Berlioz ou Rimsky-Korsakoff. Par la radio, le disque, la télévision, la musique pénètre dans les moindres foyers, assortie d'une qualité d'exécution telle que, jadis, la moindre d'entre elles eût défrayé pendant des années la chronique familiale des rares élus qui eussent pu en être les témoins. La moyenne de contenance des salles de concert est passée de quelques centaines à plusieurs milliers de places, et dans les grandes capitales, il n'est pas de jour qui ne compte au moins trois ou quatre concerts simultanés, aux audiences fort variables il est vrai. Les livres sur la musique sortent à la cadence de plusieurs dizaines chaque mois. La musicologie possède désormais la rigueur scientifique d'une science authentique et se développe dans toutes les Universités du monde, bien qu'elle ne possède que deux chaires en France contre une centaine en Allemagne. Des concours périodiques de composition, des commandes des États, des Radios ou des festivals encouragent la composition d'œuvres nouvelles. Le ballet ne le cède en rien au concert en perfection et en prestige. L'opéra subit une crise, certes, mais que l'on veut croire passagère et que l'on se préoccupe de surmonter. Donc, tout va bien, et la musique victorieuse se prépare allégrement à sabler pour la Saint-Sylvestre 1999 le champagne des fortunes bien assises.

Ici se fit entendre derrière moi une voix un peu traînante et lasse qui me parut correspondre à une description célèbre. Elle disait : « En êtes-vous bien sûr, mon jeune ami? » et je reconnus le timbre sarcastique que Debussy prêta jadis à M. Croche, antidilettante.

Comme je le saluais en lui rappelant son titre, il eut d'abord un sourire ambigu.

— Qu'est-ce que cela veut dire, grommela-t-il, dilettante, ou si vous préférez, antidilettante? Singulier langage que celui de la musique, où l'on se sert d'un mot dont la racine signifie « aimer » pour en faire un terme péjoratif !

— Disons « amateur », soufflai-je aimablement.

— C'est bien ce que je disais. Cela ne s'arrête pas là d'ailleurs. Vous parlez de philatéliste, ou d'haltérophile, mais celui qui aime la musique n'est pas un musicophile, c'est un « mélomane », comme on dit kleptomane, ou éthéromane : cela sent l'asile à brève échéance. Pouah...

Je voyais mal où cette dissertation philologique voulait en venir, et le dis à M. Croche.

— Mais, monsieur, dit-il, cela en vient à l'essentiel. Je sais, vous consommez beaucoup de musique, et vos conserves en sont excellentes. Un seul violoniste, à la même heure, pour dix millions d'auditeurs : bravo, vous préparez un beau chômage à vos lauréats de conservatoire. Mais laissons cela aux sociologues et revenons à notre sujet. Aimez-vous la musique, monsieur?

Piqué au vif, je protestai contre l'insinuation.

— Entendez-moi bien, poursuivit l'Antidilettante, aimez-vous la musique comme elle veut être aimée, sans craindre de vous abandonner à elle si elle vous émeut, de crier de douleur si elle vous blesse, de partir sans respect humain au milieu du concert si elle vous ennuie...

— Et de hurler de fureur devant les sottises que l'on profère à son sujet, oui, monsieur, complétai-je non sans agressivité.

Mais M. Croche souriait, ne prenant évidemment pas pour lui cette phrase ambiguë. Peut-être se disait-il qu'il l'eût volontiers proférée à mon égard. Mais il ne précisa pas sa pensée sur ce point. Il secoua la tête.

— Votre XXe siècle a oublié ce que c'est que la musique. Il ne sait plus à quoi elle sert, ni à qui elle s'adresse. Neuf fois sur dix, artistes et auditeurs ne se voient même pas ; ils sont symbolisés, l'un à l'autre, par un micro ou un diffuseur. Au lycée, vous n'en parlez aux petits Français que sous l'étiquette d'une « matière facultative ». Oui, monsieur, la musique est « facultative » dans la culture d'un Français moyen. Vous entendez bien tout ce que cela sous-entend?

Je ne pus qu'approuver et me disposai à renchérir. M. Croche ne m'écouta pas et poursuivit :

— Votre temps, monsieur, a oublié à ce point que la mu-

sique est une matière vivante, que les « facultatifs » qui voudraient s'en souvenir la réduisent aux œuvres du passé. Façon de parler d'ailleurs : au fond, les musiciens d'une époque, ce ne sont pas ceux qui y écrivent, ce sont ceux en qui elle se reconnaît.

Je crus avoir lu cela quelque part, mais m'abstins d'en faire la remarque.

— Vos contemporains, poursuivit-il, ce sont ceux qui vous font vibrer à leur unisson, vous hommes du XX[e] siècle. Ce sont donc Mozart, Bach, Beethoven. Ne protestez pas, j'ai en poche tous les programmes de concert de la semaine. Tous gens d'un siècle qui n'est pas le nôtre. Votre XX[e] siècle n'a pas de musique contemporaine.

Il dépassait la mesure. Les grands noms des modernes devenus classiques, destinés à le contredire, défilèrent en rangs serrés, de Debussy à Bartok.

— Tous morts, siffla-t-il, y compris Strawinsky, celui-là depuis trente ans au moins.

D'autres noms, et qui n'étaient pas morts, vinrent à la rescousse. Sans chauvinisme déplacé, j'eus la satisfaction de constater que pas mal de mes compatriotes apparaissaient spontanément dans ce palmarès improvisé, qui commençait à Poulenc pour conduire à Dutilleux, à travers Messiaen, Jolivet et beaucoup d'autres.

— Je vous en concède quelques-uns, dit-il. Et c'est votre dernière chance. Mais vous en avez honte, et finirez bien par les mettre à l'alignement. Vous avez commencé, du reste, pour certains d'entre eux. Vos soi-disant spécialistes n'ont de cesse que soit éliminé du concept « musique contemporaine » tout ce qui peut encore répondre à la définition de Rameau : « Son but (la musique) est de plaire et d'éveiller en nous diverses passions. » Plaire... (il ricana) ils appellent cela « hédonisme », comme un nom de maladie honteuse. Et si un petit bout de cœur suinte au détour d'une partition, ils baptisent cela « concession » ou « compromission ». « Vous n'êtes pas des contemporains », dit-on à ceux qui refusent de se mettre au pas. Et on les « boycotte » sans pitié. Alors les compositeurs de talent — il y en a, et beaucoup — ont *peur*. Je vous le dis, monsieur, parce que je le sais. Ils ont peur de

ce chantage organisé, peur de paraître « vieux jeu », peur de laisser loyalement venir sous leur plume, comme l'ont fait tous leurs aînés, la musique qui chante en eux, et qu'ils n'*osent* plus écrire.

— Mais, dis-je, répétant une leçon bien apprise, il faut bien que la musique se renouvelle.

— Et qu'appelez-vous se renouveler? triompha M. Croche. Refaire sans cesse le même morceau, qui a cessé d'être neuf depuis quarante ans et qu'on baptise imperturbablement « musique nouvelle » parce que, comme personne n'en veut hormis dix critiques et vingt dames du monde, il n'arrive pas, Dieu merci, à devenir notre nourriture quotidienne? Vous accusez le public de paresse : s'il y a paresse, c'est dans votre esprit. Il ne veut pas comprendre que nous sommes las des vessies étiquetées lanternes, et que c'est de la musique, et non des notices de programmes, que nous réclamons une originalité qui ne consiste pas à imiter Webern...

— Ce mot n'est pas de vous, ironisai-je (1).

— C'est vrai, mais qu'est-ce que cela fait? Laissez-moi poursuivre, je suis lancé.

— Vous êtes un affreux rétrograde, selon les critères officiels.

— Antidilettante, tout au plus. Vous le savez déjà depuis que j'ai eu l'honneur d'en avertir M. Debussy. Et c'est bien pourquoi, s'il y a un divorce, comme on le dit, entre la musique moderne et le public, je dis que le paresseux des deux, le fautif pour être plus clair, n'est pas le public, mais bien la musique moderne. Car enfin, existe-t-il, ce divorce?

— On le dit de plus en plus, hélas.

— Alors, voulez-vous réfléchir une seconde? Cela veut dire tout simplement que vos compositeurs n'ont pas su trouver, sur le plan le plus élevé — car je m'en tiens à ce plan, précisons-le bien — ce qui peut toucher le public de leur temps, *ergo* que votre fameuse musique moderne n'a pas su remplir sa mission. C'est donc à elle de faire son examen de conscience, et non au public, qui n'est là que pour recevoir et pour juger. Oh ! je sais, ce que je demande là à vos composi-

(1) Il est de Daniel Lesur.

teurs est plus difficile que de se réfugier, comme on le leur a vu faire, dans des pitreries sans humour, comme de faire tirer des instruments au sort en public ou de renverser un piano sur un matelas...

— Mais le dodécaphonisme?

— Qu'allez-vous me parler recettes alors que j'évoque la raison d'être de la musique elle-même? Laissez les choses à leur plan, que diable! Que la musique moderne remplisse sa mission avec ou sans dodécaphonisme, cela m'est fort égal. Si un outil est bon, on s'en sert; s'il est mauvais, on l'abandonne : il n'y a pas d'autre critère. Mais on ne force pas les gens à acheter une auto qui ne marche pas parce qu'elle est la seule à permettre de se servir de l'outil dont on fait la réclame. Jusqu'ici l'outil a plutôt été mauvais.

— Au point où nous en sommes, je doute qu'on vous entende.

— Alors, mon cher ami, ne vous plaignez pas des conséquences. Je vous disais que les vrais contemporains de notre XXe siècle étaient Bach et Mozart, que du moins de leur temps on ne droguait pas en leur parlant de « compromissions ». Il y a eu aussi la vogue de Vivaldi. Il reste dans les cartons des bibliothèques de quoi fournir encore une bonne douzaine de « résurrections » du même ordre. Cela fera quelques années de sursis. Mais ce n'est qu'un sursis. Tant pis pour la musique. C'est dommage. C'était une bien belle civilisation musicale que la nôtre.

Il y eut un silence. M. Croche semblait bouleversé. Pour dire quelque chose, je risquai un banal :

— Et alors?

M. Croche écarta les deux bras d'un air découragé.

— Alors? Nabuchodonosor.

Je ne compris pas tout d'abord. Puis je me souvins de ce film de René Clair, *Les Belles de nuit*, où l'on voit le séduisant jeune premier (Gérard Philipe), enthousiaste compositeur de variétés, rêver qu'il obtient du directeur de l'Opéra la convocation à laquelle, éveillé, il n'eût jamais songé. Il attend longtemps dans l'antichambre, au milieu des autres solliciteurs, puis l'huissier paraît et appelle en bredouillant un nom incompréhensible. Notre héros, qui a cru reconnaître le sien

se précipite. Un gros monsieur barbu, qui a cru aussi reconnaître son nom, se précipite en même temps et tous deux, coincés dans le chambranle de la porte de l'avenir, se toisent sans aménité. « C'est pour Nabuchodonosor », précise l'huissier. Le jeune premier hausse les épaules. « Voyons, est-ce que j'ai une tête à écrire un Nabuchodonosor? — Vous en seriez bien incapable, monsieur », lui lance le gros monsieur barbu, qui pénètre seul dans le saint des saints.

— Avez-vous remarqué, dit alors M. Croche, que la « grande musique » n'a dressé ses barricades et avalé son parapluie que depuis fort peu de temps? Au XVIIe siècle, les chansons populaires se faisaient sur les opéras de Lully; au XIXe, les pianistes de cabaret improvisaient leur « musique douce » sur les *lieder* de Schubert. Mozart, vous l'avez dit vous-même, considérait comme une consécration d'entendre les garçons de café de Prague siffler les airs de son *Figaro;* eh bien ! dans un livre que j'ai quelque raison de connaître, mon éminent ami M. Debussy ironise sur le fait que pareil succès fut réservé à Massenet de la part des midinettes.

— Vous n'allez quand même pas, dis-je, mettre sur le même plan « les *Nozze* » et Werther?

— Là n'est pas la question, coupa M. Croche impatienté. Ce que je relève, c'est l'opposition des attitudes. Elle n'est peut-être pas étrangère à la crise que vous déploriez.

— Ni non plus, objectai-je, aux progrès de la musique.

— Progrès, progrès, grommela M. Croche. Vous n'avez que ce mot à la bouche. Que veut-il dire? Vous trouvez vraiment que Mozart est en progrès sur Bach, ou Webern sur Pérotin? A une certaine hauteur, il y a changement, il n'y a pas progrès. Pour ses contemporains, Meyerbeer semblait en progrès sur Beethoven.

— Vous voyez, insinuai-je, à quel point le public peut se tromper.

— Pourquoi? répondit froidement l'Antidilettante. Meyerbeer correspondait à son époque, il offusque la nôtre. C'est tout.

— Avouez cependant qu'entre Meyerbeer et Bach ou Mozart...

— ... La distance à nos yeux est incommensurable, je vous

l'accorde. Mais j'ai bien dit « à nos yeux ». Vous connaissez l'aphorisme de Boris Vian : « Tout jugement est une comparaison de tout ou partie de deux systèmes de références : celui du juge et celui du jugé » (1). Je suis honnête en gardant pour exemple un musicien que vous et moi, à l'instar de Wagner, considérons à peu près comme un « zéro absolu ». Malgré cela, qui nous dit que nos descendants mettront Bach et Mozart au rang où nous les plaçons, et qui pourrait jurer qu'il n'y aura pas un jour un retour à un quelconque meyerbeer?

— Dieu nous en préserve! m'écriai-je.

— Je le pense aussi, mais je n'en sais rien. Ne demandez pas de logique aux fluctuations du goût. Tchaïkowsky, qui me semble le plus sirupeux des faux mélodistes, est bien déclaré grand compositeur par ceux-là mêmes qui se voilent la face devant tout embryon de mélodie. Strawinsky a proclamé un jour qu'il préférait *Rigoletto* à *Parsifal*. Dans mon enfance, les musiciens « sérieux » mettaient *Rigoletto* dans le même panier que *les Zuguenots*, comme on disait par dérision. Un pas encore, et vous verrez le jazz et la chanson de cabaret prendre la place des symphonies dans les gros titres des manuels les plus respectables.

— Nabuchodonosor, alors?

— Hélas! Nabuchodonosor, je le crains, si du moins vos professionnels persistent à dire *Non* quand le public dit *Oui* et vice versa (2). Étonnez-vous dès lors qu'une première audition demeure « une cérémonie au cours de laquelle on joue pour la dernière fois l'œuvre la plus récente d'un compositeur devant quelques parents et amis » (3)!

— Cela n'est pas de vous non plus.

M. Croche n'entendit pas et poursuivit.

— Ce sera bien leur faute. Il est encore temps, mais tout juste. Votre musique est victime d'une crise de dignité d'où l'on ne sait plus très bien si elle sort grande dame ou pim-

(1) *En avant la zizique*, 1948, p. 132. L'auteur l'intitule « fenouillardise », mais c'est uniquement pour s'excuser de glisser une réflexion sérieuse dans un livre qui ne l'est guère... et faire oublier qu'elle provient de Descartes.

(2) A. Goléa, *Journal Arts*, 16-22 novembre, 1960, p. 6.

(3) B. Gavoty, *La musique adoucit les mœurs*, p. 89.

bêche. A force de miser sur des slogans prétentieux — et d'ailleurs faux — au lieu de se faire juger par elle-même, à force de regarder son public de plus en plus loin et dédaigneusement, elle ne s'aperçoit pas que celui-ci est en train de le lui rendre avec usure. Croyez-moi, mon ami, Pierre Boulez fait le lit de Gilbert Bécaud.

M. Croche, à présent, tête baissée, fonçait dans le paradoxe.

— D'ailleurs, au fond, ce ne serait guère que recommencer l'histoire. N'enseignez-vous pas que la sonate et la symphonie sont nées des suites de danses? Ces danses, monsieur, ne sont plus les vôtres : il y a deux cents ans que l'Europe n'a pas su inventer une seule danse à elle. Mauvais signe, cela... Continuez ainsi, et vos enfants auront, pour musique, les enfants de vos cabarets et de vos dancings nègres.

Je songeai au mal que se donnent certains de nos compositeurs pour écrire sur trente-deux portées ce que d'autres races improvisent sans y songer. Et j'entendis sans l'écouter, car mon attention était attirée par une radio voisine, M. Croche se lancer dans un curieux parallèle entre le jazz de nos jours et ce qu'était notre musique avant qu'elle ne se figeât en signes hiéroglyphiques pour interprètes-robots. Dédain du nom du compositeur, du texte écrit, de la postérité — on y sait que dans cinq ans ce qu'on élabore aujourd'hui sera périmé — prééminence des interprètes, improvisateurs sur canevas, familiarité bon enfant avec l'auditeur, qui écoute ou non selon son bon plaisir, au milieu du brouhaha et des rythmes corporels, cadre identique des restaurants ou des salles de bal commençant tout juste à envahir les scènes à rideau.

Après un nouveau silence, M. Croche murmura, comme pour lui-même :

— Au fond, si notre vieux classicisme n'arrivait pas à se renouveler autrement qu'en grimaces sans grâce, si les vrais modernes, capables de conserver l'esprit de notre musique en renouvelant son expression, devaient définitivement renoncer à se faire entendre et bientôt à s'exprimer, si les deux mots « musique contemporaine » devaient définitivement se confondre avec le souvenir d'expériences amères dont on retient surtout qu' « on ne m'y reprendra plus », alors, qui sait si

ce n'est pas de ce côté-là que notre classicisme en faillite finirait par être relayé?... Dommage. J'aimais mieux Mozart.

Je m'étais ressaisi. Par la fenêtre entrouverte, la radio voisine qui tout à l'heure m'avait attiré en faisant entendre les trois beaux accords d'Apollon dans *Amphion*, diffusait maintenant un long, très long crépitement sourd, ponctué de cris inarticulés. Je reconnus en différé les applaudissements frénétiques entendus au Théâtre des Champs-Élysées, qu'un festival Honegger avait surpeuplé d'une foule enthousiaste. Sur mon bureau traînait un journal *Arts* vieux de huit jours à peine. On y lisait sur l'auteur du *Roi David*, pris pour symbole de toute musique moderne indépendante des directives cardiotomiques de l'état-major sériel, les affirmations les plus curieusement contraires au bruit de fond bien réel qui remplissait la pièce. On y parlait d'oubli rapide, d'improbable réhabilitation, de réputation usurpée, et on terminait comme prévu par un parallèle à l'avantage de l'inévitable Schönberg :

« Étrange destin d'un artiste qui passa de son vivant pour un des plus grands compositeurs de l'époque, et est aujourdhui, cinq ans seulement après sa mort, presque oublié ... Pour ce qui est des opéras bibliques, c'est tout de même Schönberg qui a le mieux réussi ! »

Les applaudissements ne tarissaient toujours pas. Un rayon de soleil entra à travers les rideaux. M. Croche se leva, sans mot dire, et j'écoutai longtemps décroître à travers l'escalier son pas traînant de vieil homme fatigué.

INDEX ALPHABÉTIQUE

TABLE DES ILLUSTRATIONS
HORS-TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES ILLUSTRATIONS
IN-TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

IV

A LA RECHERCHE DES VEDETTES

ÉPILOGUE

Collection Les Introuvables
dirigée par Thierry Paquot et Jean-Philippe Bouilloud

ABOUT E., *Maître Pierre*, 1997.
AGUETTANT L., *Verlaine*, 1995.
AGUETTANT L., *La musique de piano des origines à Ravel*, 1999.
ANDREAE Johann Valentin, *Les noces chymiques de Rosecroix Chrétien*, 1998.
ANDREAE Johann Valentin, *Turris Babel*, 1999.
BABEAU A., *La ville sous l'ancien régime*, tome I et II, 1997.
DE BALZAC, *Contes bruns*, 1996.
DE BANVILLE T., *Camées parisiens*, 1994.
BERGERAT E., *Souvenirs d'un enfant de Paris*, 1994.
BERGERAT E., *Théophile Gautier – Entretiens, souvenirs et correspondance*, 1996.
BERNHARDT S., *L'art du théâtre*, 1993.
BROUSSON J.-J., *Anatole France en pantoufles*, 1994.
CHAILLEY J., *Expliquer l'harmonie ?*, 1996.
CLER A., *Physiologie du musicien, (av.-propos de J-Ph. Bouilloud)* 1996.
COPPEE F., *Souvenirs d'un Parisien*, 1993.
DAUDET A., *Pages inédites de critique dramatique, 1874-1880*, 1993.
DAUDET A., *Fromont Jeune et Risler Aîné*, 1995.
DE FOUCAULD Ch., *Reconnaissance au Maroc*, 1998.
DU CAMP M., *Souvenirs littéraires. Tome I : 1822-1850; Tome II : 1850-1880*, 1993.FRANCE A., *Le Parti noir. L'affaire Dreyfus, la loi Falloux, la loi Combes*, 1994.
DUPONT P., *Histoire de l'imprimerie*, 2 tomes, 1998.
GAUTIER T., *Histoire du romantisme*, 1993.
GAUTIER J., *Le second rang du collier*, 1999.
GILQUIN Claude, *Hermétisme et Rose-Croix*, 1998.
GONCOURT Ed. & Jules, *Manette Salomon*, 1993.



Achevé d'imprimer par Corlet Numérique - 14110 Condé-sur-Noireau
N° d'Imprimeur : 15256 - Dépôt légal : décembre 2003 - *Imprimé en France*